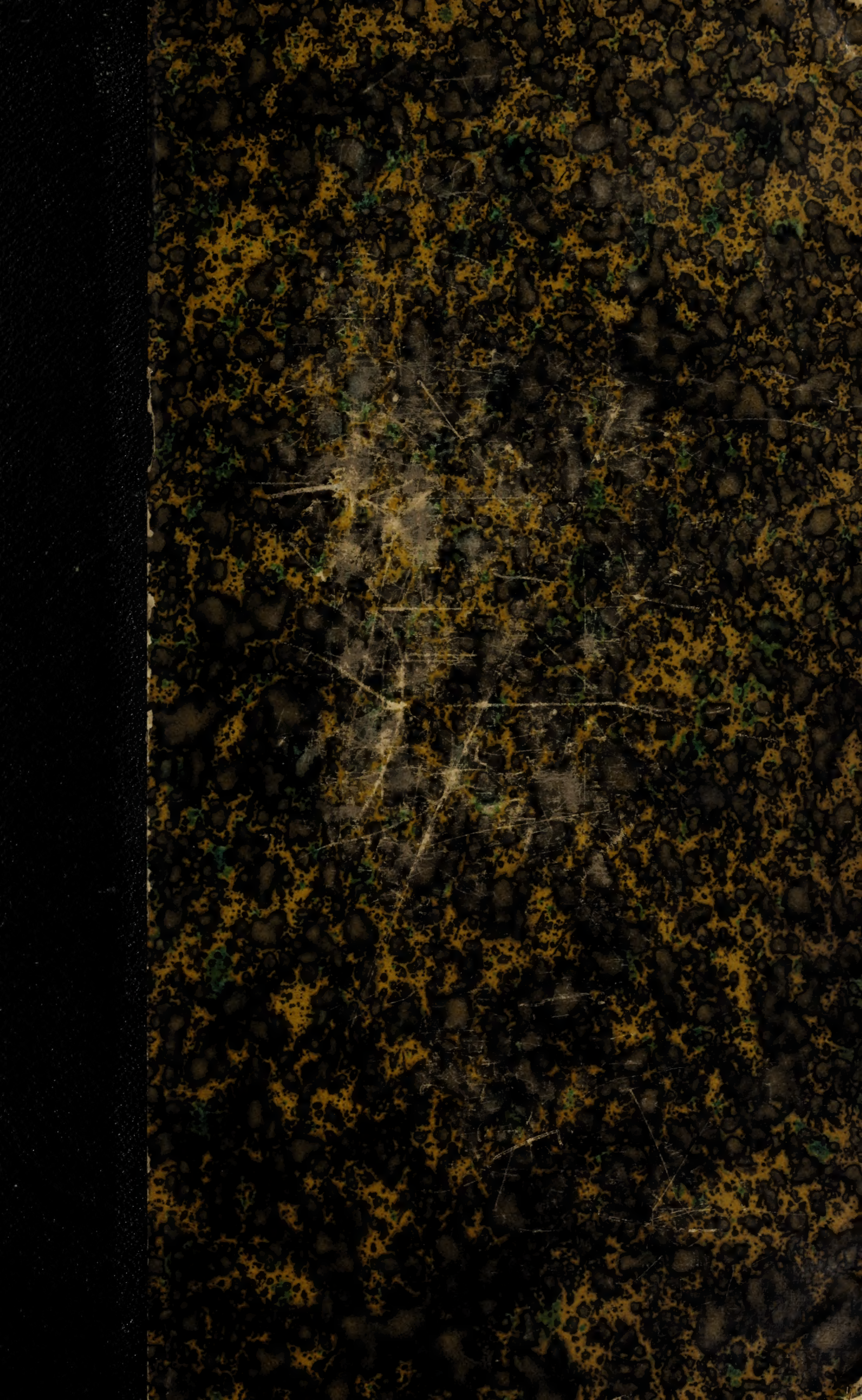
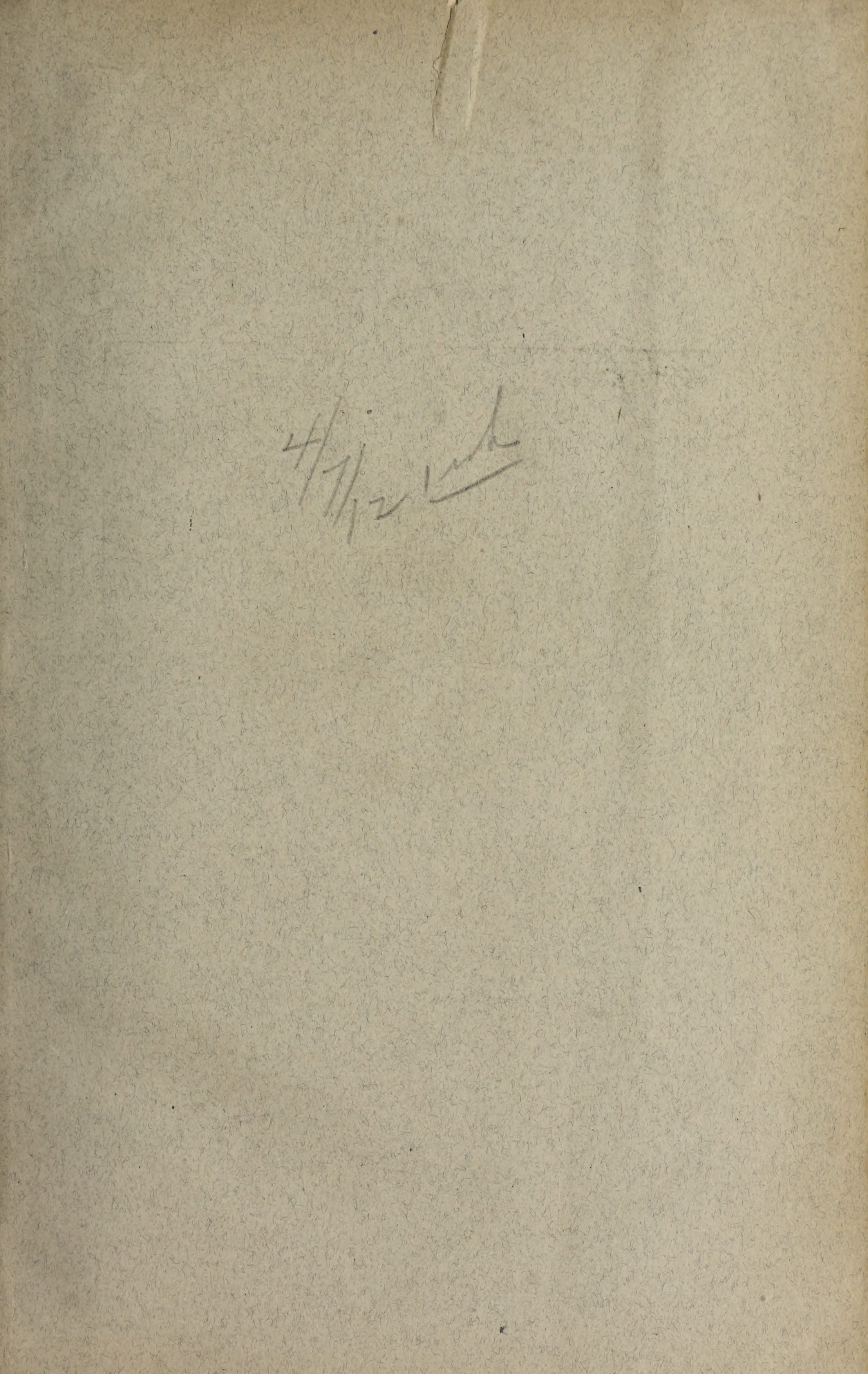
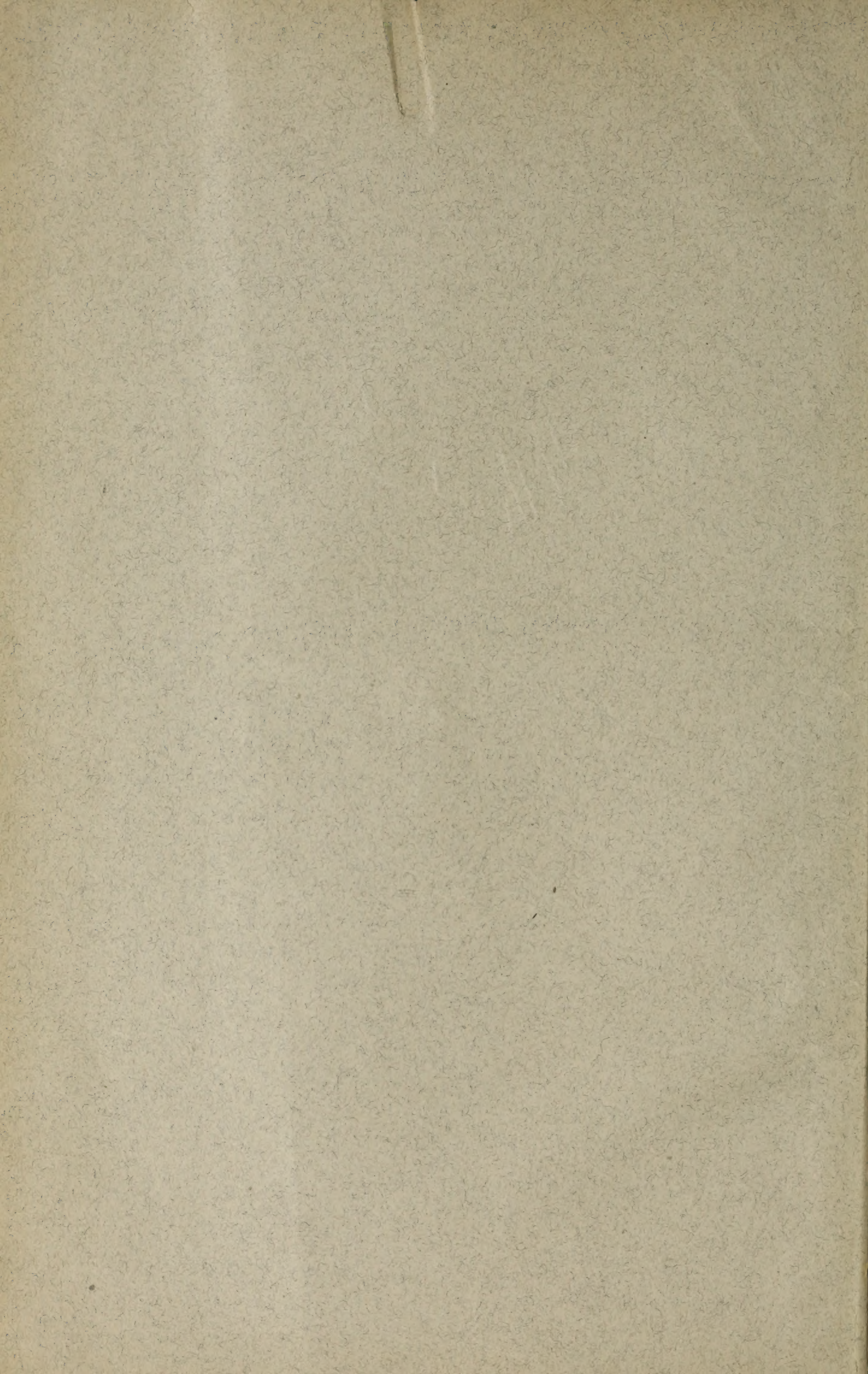
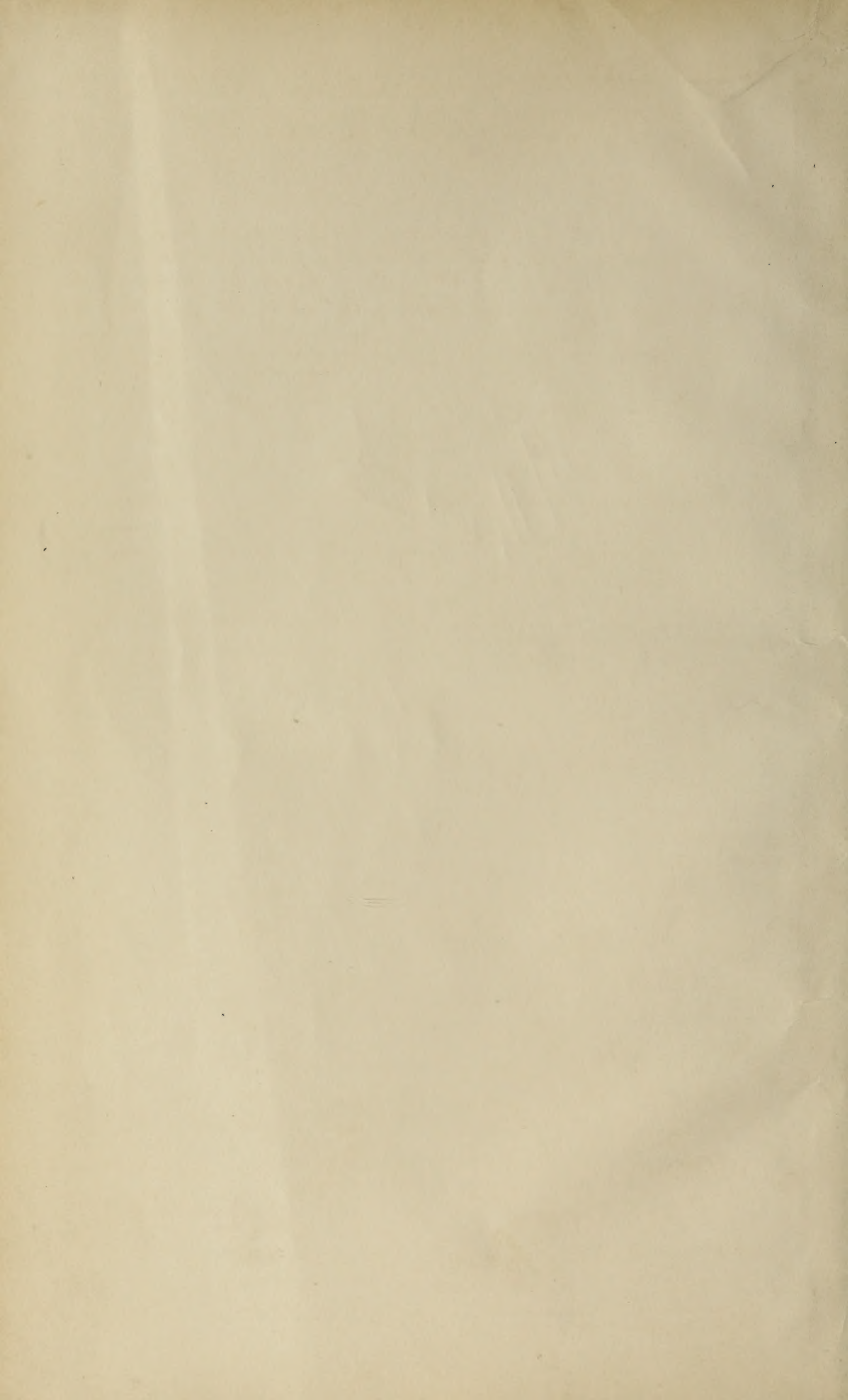



THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878







2e Année. — N° 13 — 1er Juillet 1906.

LE MERCURE & MUSICAL

Sommaire

PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE.................. **0 fr. 60** | *UNION POSTALE*........ **0 fr. 75**

ANNONCES ET PUBLICITÉ :
Ch. Jarlot
14, Boulevard Saint-Michel
PARIS VIe

ADMINISTRATION :
E. Demets
2, Rue de Louvois
PARIS IIe

Le *Mercure Musical* paraît le 1er et le 15 de chaque mois

ABONNEMENTS D'UN AN :

(*Du 1er de chaque mois*)

PARIS ET DÉPARTEMENTS........ **12** fr.
ÉTRANGER.............................. **15** fr.

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

Toute demande de spécimen doit être accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné de 0 fr. 50 en timbres-poste.

RÉDACTION : *2, rue de Louvois*, **PARIS IIe**

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

2e Année (1906). Tome second.

Le Mercure Musical



PARIS (IIe)

2, *Rue de Louvois*, 2

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

1906. — 2e SEMESTRE

(1) Les lettres R. Q. sont l'abréviation de *Revue de la Quinzaine* ; les lettres R. M., de *Revue du Mois*.

TABLE DES SOMMAIRES

1906. — 2e SEMESTRE

N° 13. — 1er JUILLET.

N° 14. — 15 JUILLET.

Nos 15-16. — 15 AOUT.







LES DÉBUTS DE J.-S. BACH

DANS LA CARRIÈRE D'ORGANISTE (1)

Les études classiques terminées, Bach fut admis à Weimar parmi les musiciens de Johann Ernst, frère de Wilhelm-Ernst, duc de Weimar. Il entra comme violoniste au service de ce prince le 8 avril 1703, jour de Pâques. La musique italienne était en faveur à la cour. Il lui était ainsi permis de continuer son admirable apprentissage des œuvres de toutes les écoles. A Weimar comme à Lüneburg, il pouvait rencontrer un guide pour lui faciliter cette poursuite passionnée des compositions inconnues. Il y avait alors à la cour de Weimar un virtuose de valeur, le violoniste Johann-Paul von Westhof. Fils d'un officier de l'armée de Gustave-Adolphe, professeur de langues étrangères, puis musicien de la chambre à Dresde, Westhof, qui avait fait campagne en Hongrie contre les Turcs, s'était mis à voyager pour donner des concerts. On l'entendit à Florence, à Vienne, en Angleterre. A la fin de l'année 1682, il eut « l'honneur de jouer du violon devant le Roy, et devant toute la Cour » (2). Plus tard, il enseigna les langues à Wittenberg. Depuis 1698, il était secrétaire de la chambre et musicien de cour à Weimar, où il mourut en 1705. Ses compositions ne manquent pas d'intérêt. On y rencontre des passages où l'emploi d'accords à plusieurs parties témoigne de son ha-

(1) Ces pages sont extraites, avec l'autorisation de l'auteur et de l'éditeur, du livre sur Bach que M. Pirro va publier chez Alcan dans la collection des *Maîtres de la Musique*.

(2) *Mercure galant*, de décembre 1682, p. 386 et 387.

bileté d'instrumentiste (1). Bach fut certainement attiré par ce personnage qui avait parcouru les pays où vivaient tant de musiciens renommés.

Bach fréquenta sans doute aussi, à Weimar, un musicien bien connu de sa famille, l'organiste de la cour, Johann Effler, qui avait été, à Gehren, le prédécesseur de Michael Bach, puis, à Erfurt, le successeur de Johann Bach. On peut même admettre qu'il servit quelquefois de suppléant à cet artiste, alors âgé. Il est en effet désigné sous le titre d'organiste de la cour de Weimar, dans un acte qui fait partie des archives de la ville d'Arnstadt. Le 13 juillet 1703, on mentionne la venue dans cette ville du sieur Johann-Sebastian Bach, « organiste de la cour princière de Saxe à Weimar ». Il avait été prié d'inspecter et d'inaugurer l'orgue construit à la nouvelle église (2) par Johann-Friedrich Wender, facteur à Mühlhausen en Thuringe. Sa réputation d'organiste commençait ainsi à se fonder. On lui offrit de rester organiste de cette église dont il venait de faire entendre l'orgue pour la première fois. Il accepta et entra en charge au milieu du mois d'août 1703. Son salaire était assez important, si l'on considère qu'il débutait, pour ainsi dire, dans la carrière d'organiste, et qu'il n'avait que dix-huit ans. Le service n'était pas pénible. Bach devait jouer le dimanche matin de huit à dix heures, le jeudi matin de sept à neuf heures et le lundi à la prière. L'orgue renfermait vingt-quatre jeux et avait deux claviers et un pédalier. Le soin de former et de diriger le chœur d'écoliers de l'église était à la charge de l'organiste. Spitta présume que c'est pour ses élèves d'Arnstadt que Bach écrivit la cantate de Pâques *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (3) et qu'il fit exécuter en 1704 cette œuvre qu'il remania plus tard. Il écrivit sans doute vers le même temps, pour le clavecin, une œuvre de caractère descriptif, le *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (4). Cette pièce, à la fois émouvante et pittoresque, fut composée lors du départ de Johann-Jakob, son frère aîné, qui s'était enrôlé comme musicien dans l'armée de Charles XII.

Les auteurs de la notice nécrologique assurent que ce fut à Arnstadt que Bach laissa paraître « les premiers fruits de

(1) Voyez la sarabande, publiée dans le numéro de janvier du *Mercure galant* (1683).

(2) C'était l'ancienne *Bonifaziuskirche*, presque ruinée lors de l'incendie d'Arnstadt (1581) et restaurée depuis 1683. L'orgue avait été entrepris en 1701. On s'en servait déjà avant qu'il fût complètement terminé. Un certain Börner le jouait alors.

(3) Cette cantate porte le n° 15 dans l'édition de la *Bach Gesellschaft*.

(4) *B. C.*, XXXVIe année, p. 190.

son zèle dans l'étude de l'orgue et dans la composition que, pour la plus grande part, il n'avait apprise que par l'examen des œuvres des compositeurs célèbres et profonds du temps et par sa propre réflexion. Pour l'orgue, il prit pour modèles les œuvres de Bruhns, de Reinken, de Buxtehude et de quelques bons organistes français ». Comme à Ohrdruf, comme à Lüneburg, Bach conserve ici la même méthode de travail, montre la même avidité. Le nom de Reinken, l'organiste de Hambourg, a été cité plus haut (1). Nicolaus Bruhns (1665-1697), organiste de Husum, a laissé des pièces remarquables (2). Dietrich Buxtehude (1637-1707), enfin, est un des plus grands parmi les organistes du XVIIe siècle (3). Quant aux organistes français de cette époque, ils ont laissé des œuvres ingénieuses, d'un joli tour mélodique dans les récits, d'un sentiment harmonique parfois original, et d'une registration généralement habile. Bach put, dans cette période de sa vie, connaître les compositions de François Couperin, oncle du grand Couperin, d'André Raison, organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève, de Jacques Boyvin, mort en 1706 organiste à Rouen, de Louis Marchand (1669-1732) et de Nicolas de Grigny (1671-1703), organiste de la cathédrale de Reims (4). Nous savons d'ailleurs qu'il copia presque entièrement le *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny (5).

L'influence de Buxtehude sur le style d'orgue de Bach est la plus apparente. Elle agit, pour ainsi dire, à proportion des efforts que Bach avait dû faire pour parvenir jusqu'à l'organiste de Lübeck. Après deux années de recueillement et de service assidu à la nouvelle église d'Arnstadt, il obtint un congé de quatre semaines, au mois d'octobre 1705, et partit à pied pour Lübeck. Il ne revint à Arnstadt qu'au mois de février, enrichi de tout l'art de Buxtehude, et l'imagination

(1) Remarquons que Bach a arrangé pour clavecin les pièces publiées par Reinken dans son *Hortus musicus* (pour quatuor à cordes). D'autres pièces de cet auteur se trouvent dans le manuscrit dit d'Andreas Bach.

(2) Un prélude en *sol majeur* et un choral (*Nun Komm, der Heiden Heiland*) de Bruhns ont été publiés par Commer (*Musica sacra*). Le choral a été réédité par M. A. Guilmant dans l'*École classique de l'Orgue* (nº 3).

(3) Les œuvres d'orgue de Buxtehude ont été rassemblées par Ph. Spitta et publiées en deux volumes (Breitkopf et Hartel). M. le Dr Seiffert en a donné dernièrement une nouvelle édition, revue et complétée.

(4) Les œuvres de ces organistes ont été publiées par M. Alexandre Guilmant dans ses *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

(5) M. le Dr Erich Prieger, qui possède cette copie, juge d'après l'écriture qu'elle date sans doute de l'époque d'Arnstadt. Bach dut avoir entre les mains une édition du *Livre d'Orgue* faite en 1700. Celle que nous connaissons est de 1711. M. A. Guilmant l'a reproduite dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

enflammée des cantates qu'il avait entendues à la *Marienkirche*, aux « concerts du soir ». Ces séances de musique religieuse avaient une origine fort modeste. Vers la fin du XVII[e] siècle, les bourgeois de Lübeck prirent la coutume, avant de se rendre à la Bourse, de se réunir à la *Marienkirche* où, à certaines époques de l'année, l'organiste jouait pour se faire bien venir d'eux. Puis, comme ce pieux délassement plaisait aux gens de commerce, l'organiste convoqua des violonistes, puis des chanteurs, enfin tout un orchestre. En 1693, cette *Abendmusik*, instituée, dit Buxtehude lui-même, d'après le désir des corporations des marchands, avait lieu entre la Saint-Martin et Noël, cinq dimanches de suite. L'année où Bach put y assister (1705), on exécuta une cantate dédiée à la mémoire de l'empereur Léopold I[er]. Elle était intitulée *Castrum Doloris*. Un *Lamento* servait d'introduction, que suivait le « chœur de la musique », puis des personnages allégoriques paraissaient successivement, la « Crainte de Dieu », la « Grâce », les « Sciences », etc. Un chœur de pleureuses entonnait *Eheu! Vana terrigenum sors*, et tout le chœur chantait des strophes du choral *Ach wie nichtig*. Un nouveau *Lamento* en forme de chaconne avec l'orchestre et un jeu de cloches précédait une sorte de dialogue, et l'*Actus* finissait par un choral auquel prenaient part non seulement les musiciens, mais tous les fidèles (1). Le dimanche suivant on donna *Templum Honoris*, pour célébrer le règne de Joseph I[er].

Il est fort regrettable que la musique de ces cantates ne nous soit point parvenue. Mais nous pouvons juger des œuvres chantées de Buxtehude d'après les compositions publiées par M. Max Seiffert dans le 14[e] volume des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1[re] série). On est frappé tout d'abord du caractère homophone de l'écriture. La mélodie règne dans ces cantates aux accompagnements transparents. Buxtehude ne s'attarde pas à des développements intrigués, à des artifices compliqués. A cause même de son public, il tend à écarter de sa musique tout ce qui paraîtrait scolastique, obscur ou suranné. Il y a dans cette simplicité un peu courte un effort d'originalité extrêmement remarquable. Seul, un musicien aussi profondément inspiré que Buxtehude, aussi débordant de sentiment et d'imagination pouvait, sans tomber dans la sécheresse et sans rester superficiel, se passer des longues phrases flottantes à reflets et à répercussions de l'ancienne polyphonie. Il fallait que son langage fût d'une densité incomparable et que le relief de ses figures les douât

(1) Voyez l'article de M. le D[r] Max Seiffert: *Buxtehude, Händel, Bach*, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* de 1902, p. 21.

d'une efficace immédiate. Tandis que, dans les motets fugués, le musicien arrive à séduire par une lente incantation lyrique, Buxtehude agit ici par impression. Dès les premiers accords, ses préludes, dont l'harmonie est compacte et grave, retiennent l'attention et semblent promettre de solennelles confidences. Il aime, dans son orchestre, la douceur somptueuse des trombones, associée à la tendresse des violes. Son instrumentation est ainsi d'une sonorité merveilleuse, fondue et nuancée, et les motifs de voix s'y mirent comme dans un lac lumineux qui les embellit. Sans mettre en mouvement le mécanisme de la fugue, il utilise ce qui en fait la substance expressive, cette force de suggestion qui émane de thèmes ressassés. Le moindre dessin mélodique, multiplié de cette manière, devient obsédant et irrésistible. Il suffit d'avoir entendu le début du chœur *Alles was ihr thut* pour en être possédé (1). Dans la cantate *Gott hilf mir*, l'orchestre redit la supplication de la basse et annonce la phrase descriptive où le chanteur évoquera la chute dans l'abîme (2). L'ampleur sonore, une sorte de magnificence, la netteté et l'insistance du discours musical sont les caractères distinctifs de ces cantates. On y trouve aussi, parfois, un éclat soutenu. La composition rayonne alors, toute scintillante, comme rayonnait, aux jours de soleil, l'orgue de la *Marienkirche* en sa châsse dorée. En mélangeant les richesses changeantes de l'orchestre et les richesses vivantes des voix, Buxtehude a su, par des trouvailles de génie, faire sienne une forme d'art d'une essence unique. Elle ne pouvait s'épanouir ainsi que dans le cerveau d'un homme du Nord (3). Mais elle ne pouvait aussi être accueillie et persister que dans une ville telle que Lübeck. Buxtehude s'est révélé comme le poète spontané de la société qui l'entourait. Sa musique de cantates correspond à l'âme de cette bourgeoisie commerçante et de ces navigateurs au corps alourdi, à l'esprit précis, mais nullement spéculatif, chez qui sommeillait cependant une fantaisie tumultueuse et colorée.

Quand Bach revint à Arnstadt, émerveillé de l'habile facilité des cantates et de la science plus apparente des pièces d'orgue de Buxtehude, il fut invité par le consistoire à rendre compte de son absence prolongée. Le 21 février 1706, on lui reprocha d'avoir fait, d'un congé de quatre semaines, un congé de quatre mois, et comme on était en humeur de le tancer, on exposa contre lui d'autres griefs encore. Il mêlait au choral d'étranges

(1) Ed. Seiffert, p. 41.
(2) Ed. Seiffert, p. 60.
(3) Rappelons que Buxtehude était né à Elseneur.

variations, le troublait par de soudains caprices d'accompagnement, et ne prenait aucun souci des élèves du chœur, ce qui privait l'église de « chant figuré ». On lui laissait huit jours de réflexion ; après ce délai, il aurait à se déclarer catégoriquement. A la même séance du consistoire, le préfet du chœur, l'écolier Johann-Andreas Rambach eut à rendre compte des « désordres » qui avaient éclaté à l' « église neuve » entre les écoliers et l'organiste. Rambach déclare que les choristes étaient mis dans l'embarras par l'organiste qui, autrefois, faisait de trop longs interludes et, maintenant, après une observation du surintendant, était tombé dans l'excès contraire, et jouait trop brièvement. Mais le consistoire avait d'autres motifs de plaintes contre Rambach, Il avait quitté le sermon pour se rendre à l'auberge voisine. Ce trait nous laisse deviner quels rêves d'art pouvaient inspirer les collaborateurs de Bach. Et l'on conçoit aisément qu'il se soit lassé bien vite d'exercer, pour des motets ou des cantates, ces élèves grossiers. Certains d'entre eux avaient d'ailleurs, contre lui, une animosité qui se manifestait par des actes violents. Quelques mois avant de partir pour Lübeck, il avait paru devant le consistoire à cause de ses démêlés avec l'élève Geyersbach. Un jour, Geyersbach avait attaqué Bach à coups de bâton, comme il revenait du château à la maison avec sa cousine Barbara-Catharina, la fille de Johann-Christoph Bach. Geyersbach se vengeait ainsi, disait-il, de ce que l'organiste l'avait outragé, et lui en demandait raison. Bach soutint qu'il ne lui avait rien dit, et qu'on en pourrait témoigner. L'écolier prétendit que si Bach ne l'avait pas outragé personnellement, il avait du moins, un jour, « outragé son basson », qu'il prenait l'injure pour lui, et que Bach n'était qu'un « valet de chiens ». Alors Bach tira l'épée, Geyersbach se jeta sur lui pour le maintenir et tous deux luttèrent jusqu'à ce que cinq écoliers, qui étaient avec Geyersbach, se missent entre eux pour les séparer. Il fut établi un peu plus tard que Bach avait en effet donné à Geyersbach un nom injurieux (29 août 1705).

Ces débats avec les élèves furent sans doute la cause principale pour laquelle Bach se refusa toujours, par la suite, à leur faire exécuter des œuvres de musique. Le 11 novembre 1706, le consistoire se plaignit encore de ce manquement de Bach à ce qu'il était tenu d'accomplir. Le même jour, on lui demanda aussi pourquoi il s'était permis d'introduire, à la tribune de l'orgue, une jeune fille étrangère.

Il ne resta plus que peu de mois à Arnstadt. Le 29 juin 1707, il se présenta devant le conseil pour solliciter son congé et rendit la clef de l'orgue. Il quitta la ville bientôt après, laissant

SIMONE
poème champêtre
par
REMY DE GOURMONT

Dessins de GEORGES D'ESPAGNAT

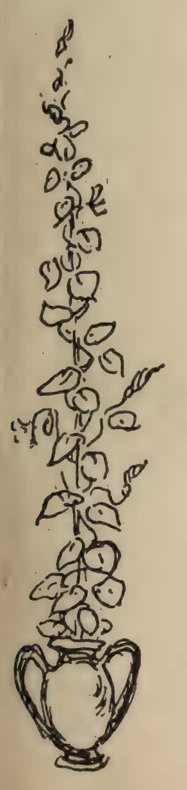


La Neige





La Neige



SIMONE, la neige est blanche comme ton cou,
Simone, la neige est blanche comme tes genoux.

Simone, ta main est froide comme la neige,
Simone, ton cœur est froid comme la neige.

La neige ne fond qu'à un baiser de feu,
Ton cœur ne fond qu'à un baiser d'adieu.

La neige est triste sur les branches des pins,
Ton front est triste sous tes cheveux châtains.

Simone, ta sœur la neige dort dans la cour,
Simone, tu es ma neige et mon amour.



à son cousin Ernst, fils de Johann-Christoph (1), quelques florins de son traitement (2).

Bach venait d'être nommé, quelques jours auparavant, organiste de la *Blasiuskirche*, à Mühlhausen.

(1) Johann-Christoph Bach était le frère jumeau du père de Jean-Sébastien, Ambrosius Bach. On assure que ces deux frères se ressemblaient tellement qu'on ne pouvait les distinguer qu'à leur costume.

(2) Ernst lui avait servi de suppléant pendant son absence.

ANDRÉ PIRRO.



POUR LE DICTIONNAIRE

Je ne sais trop si ces pages tomberont sous les yeux des savants dont un de nos plus spirituels collaborateurs nous rapporte (1), trois cents ans à l'avance, les discussions, les hypothèses et aussi les erreurs (comment n'en pas commettre à pareille distance des événements ?). C'est pour éclairer leur religion que je veux consigner ici quelques remarques qui, venant d'un témoin des faits et d'un ancien élève de la maison, seront peut-être classées au nombre des sources utiles à consulter pour la rédaction de l'article épineux.

Je prie d'abord MM. les membres de l'Académie future de vérifier avec grand soin la date de 1913, qu'ils assignent à la grande révolution sociale : selon un historien très sûr et ennemi de la fantaisie comme de l'utopie (j'ai nommé M. Jules Guesde), c'est trois ans plus tôt qu'il faudrait placer cet événement : en 1910. Et s'il est exact que la *Schola* disparut dans la tourmente, il faut remarquer que la musique tout entière, celle du Conservatoire comme l'autre, fut anéantie du même coup : le privilège de l'artiste, étant aussi injuste et révoltant que celui du patron, fut supprimé dans une nuit mémorable où l'on vit M. Camille Saint-Saëns brûler ses dernières partitions aux applaudissements de la nouvelle Constituante. Et les copistes et graveurs de musique furent désormais investis des fonctions de compositeurs, sous la surveillance de M. Bruneau, contremaître général des ateliers d'opéras, d'opéras comiques, de cantates et d'hymnes révolutionnaires, aux appointements de 60.000 fr. par an. Quelques artistes indépendants ayant voulu continuer à noter, sur du papier à cinq lignes, les inspirations qui leur venaient à l'esprit, furent dénoncés et poursuivis comme contrefacteurs ; condamnés à dix années de travail dans les ateliers nationaux de cordonnerie, de peinture à l'huile ou de puériculture, ils ne recouvrèrent leur liberté qu'après la restauration monarchique de 1916 : et les *Chants de captivité*, que publia alors l'un d'entre eux, nommé Emile Vuillermoz,

(1) Voir le *Mercure Musical* du 15 juin 1906.

comptent parmi les impérissables monuments de la douleur humaine.

Ce sont là des faits trop connus pour que j'y insiste longuement, et qui n'échapperont pas, sans doute, à la sagacité de nos futurs érudits. Il est plus difficile de saisir l'esprit d'un homme ou d'une institution que de préciser des dates. Ni l'honorable premier rapporteur, ni l'ingénieux historien qui le contredit, ni le doux philosophe qui met tout le monde d'accord, ne me paraissent avoir bien compris la nature et le rôle historique de la *Schola Cantorum*, et leurs hypothèses à tous trois sont un curieux mélange d'erreurs et de vérités.

Il est parfaitement exact que César Franck fut le saint patron de l'école, et Vincent d'Indy son apôtre. Ceux qui connaissent les détours de la maison ont pu voir, relégué près des combles, un pieux bariolage où un peintre ignoré mais convaincu avait prétendu représenter, en expressifs symboles, *Psyché*, *Rédemption* et les *Béatitudes*. Et ce tableau, s'il eût été meilleur, était digne de décorer le salon aux boiseries blanches où les élèves étaient initiés aux mystères de la forme sonate ou du choral varié. Ce culte de Franck est l'une des plus curieuses et des plus touchantes manifestations de l'instinct religieux à la fin du XIX[e] siècle. Par malheur, le Messie disparu, dont il fallait perpétuer les enseignements, avait la fâcheuse habitude (commune à plusieurs fondateurs de religion) de parler peu, et de laisser volontiers sa pensée inachevée. Tout un travail de reconstitution et d'exégèse fut nécessaire pour former un corps de doctrine avec quelques vagues aphorismes : Vincent d'Indy s'en chargea, et le nouvel Evangile de musique fut, pour la plus grande part, son ouvrage. Le principe essentiel, le dogme obligatoire, fut cette parole, tombée un jour des lèvres du vieil organiste : « Il faut souffrir son œuvre. » Et par là, comme le dit fort bien le philosophe de la docte Assemblée, l'esprit catholique le plus austère trouva, dans la divinisation de l'effort et de la peine, son expression artistique. Est-ce un mal ? Sans aucun doute, si l'on prétend proscrire la grâce et le plaisir. Mais ce que l'on voulait combattre alors, c'est la facilité superficielle et l'insincérité si manifeste chez tel maître à succès, connu pour ses élégances fades et ses pâmoisons de commande. Avant d'être une école d'art, le Conservatoire nouveau fut une école de morale. On crut que la musique, comme la poésie, se sentait toujours des bassesses du cœur, et on voulut former les élèves au désintéressement, au scrupule et au respect de leur pensée. On voulut leur donner des âmes hautes et des esprits sans défaillance. Et, au lieu de leur indiquer des recettes pour plaire au gros public ou à tel membre de l'Institut, qui

ne fait même pas partie du gros public, on leur donna comme règle première de n'écrire rien qui ne fût l'expression exacte, précise et totale, de leur sentiment.

Tel fut, à sa fondation (voilà une dizaine d'années), l'esprit de la *Schola Cantorum*. C'était un temps d'héroïque pauvreté, où M. Charles Bordes accomplissait chaque jour en se jouant le triple miracle de former ses chanteurs, d'improviser ses concerts et de payer ses factures... La *Schola* triomphe, aujourd'hui et les anciens ne la reconnaissent plus. Le succès assuré n'a pas la beauté de la lutte, et la maturité perd le charme émouvant de la jeunesse. Il n'importe : la *Schola Cantorum* fut, dès son origine, une affirmation de fierté, de conviction et de désintéressement. De tels actes de foi ne sont jamais perdus, et si l'esprit du Conservatoire n'est plus ce qu'il était voilà dix ans, ce changement n'est-il pas dû à l'exemple du petit Conservatoire libre où l'on ne cherchait ni honneurs de concours, ni succès de théâtre, mais seulement à mieux comprendre et aimer la musique?

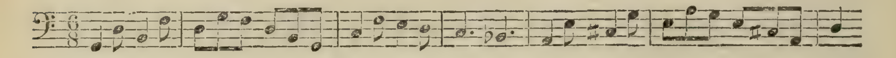
Reste à savoir si l'enseignement technique valut l'enseignement moral. On partit de ce principe excellent, qu'il fallait initier les élèves à la musique par les exemples du passé et non par les recettes de l'école. Le cours de composition fut, avant tout, un cours d'histoire et d'analyse. Le sec volume qui a été publié récemment, et dont on attaquait ici même la singulière théorie harmonique (1), ne peut guère donner une idée de ces leçons vivantes où, après une sommaire chronologie, on entendait une fugue de Bach ou une sonate de Beethoven, illuminée, de-ci de-là, de quelques mots qui rendaient claires la marche de ses développements et la raison de ses modulations, et faisaient retrouver la pensée des maîtres en ce qu'elle eut de formel, c'est-à-dire d'éducateur. Cette méthode est celle des études littéraires, depuis que le *Jardin des racines grecques* et les figures de rhétorique ont fait place à la lecture des auteurs : c'était un grand et un nécessaire progrès, que de l'appliquer à la musique. Plus que personne peut-être, je crois utile de renouveler sans cesse les formes de l'art, afin de le rendre apte à traduire les nuances les plus délicates de la pensée contemporaine ; plus que personne je suis ennemi d'une scolastique abstraite qui, sous prétexte de tradition, prescrirait au créateur un certain style, un certain plan, un certain ordre, fixé et déterminé d'avance, unique et invariable : à chacun de se créer, en toute liberté, sa manière. Mais l'école de la liberté, si elle existe, a toutes ses fenêtres ouvertes sur le passé ; Bach, Beethoven, Rameau, sont ses maîtres, et leurs œuvres bien

(1) Voir les articles de Jean Marnold (*Mercure musical*, 1906, n[os] 9 et 11)
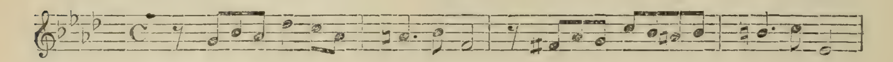
comprises sont des leçons de volonté souveraine et de haute indépendance. Ces œuvres étaient, en grande partie, tombées dans l'oubli. La *Schola* les ressuscita. Car il est parfaitement inexact de dire que « Rameau et Bach étaient connus et honorés bien avant la fondation de l'institut dont il s'agit. » Passe encore pour César Franck, dont la *Rédemption* et les *Béatitudes* étaient déjà entrées au répertoire des concerts. Mais que jouait-on de Bach avant l'exemple donné par la *Schola* ? L'*Aria* de la Suite en *ré*, de temps à autre, la *Messe* en *si* au Conservatoire, à de rares intervalles, et trois motets. A la *Schola* revient l'honneur d'avoir révélé à ses élèves, et aussi au public, les Cantates de Bach ; et ce sont les concerts de Mlle Selva qui firent connaître l'œuvre de piano dans toute son immensité. Quant à Rameau, où donc, avant la *Schola*, avait-on eu l'idée d'exécuter des actes entiers de ses opéras ? Et cette représentation de la *Guirlande*, où Claude Debussy criait avec tant d'enthousiasme : « Vive Rameau ! A bas Gluck ! » n'est-ce pas à la *Schola* que nous la devons ? Et l'*Orfeo* de Monteverdi, et le *Couronnement de Poppée* ? Et je ne parle pas de tout le répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais, qui nous rendirent Palestrina, Vittoria et Roland de Lassus, avant de s'attaquer au XVIe siècle français, ressuscité par Henry Expert. S'il est un point sur lequel l'œuvre de la *Schola* ne peut être attaquée, c'est bien celui-ci. Je sais bien — je sais mieux que personne — que les exécutions ne furent pas toujours parfaites ; il faut songer aussi à la pauvreté des ressources, au recrutement hétéroclite de l'orchestre, et à la difficulté que l'on éprouve toujours à monter une œuvre entièrement nouvelle. Mais l'exemple était donné ; d'autres en profitèrent, et si Bach et Rameau figurent, de temps à autre, aux programmes des concerts du dimanche, c'est à la *Schola*, à elle seule, que nous le devons. Le plus beau de tous les rôles n'est-il pas celui du précurseur ?

Ce culte du passé devint-il, chez quelques disciples, exclusif et hargneux? C'est fort possible; mais nul ne doit être rendu responsable des excès de ceux qui ont mal compris sa pensée. L'enseignement de Vincent d'Indy a toujours voulu s'inspirer des idées de liberté et de progrès. Et si l'on fit la guerre à l'harmonie, au nom du contrepoint ressuscité, rien ne fut plus méritoire ni plus salutaire en son temps qu'une telle croisade. Car ce que l'on pourfendait, ce n'est pas l'harmonie naturelle, primitive, révélée au seul génie : c'est l'harmonie de l'école, ce fatras de règles inexpliquées, de prohibitions étranges et de formules dépourvues de tout intérêt musical, dont on pourra contempler les absurdités dans le *Traité d'harmonie* de Reber

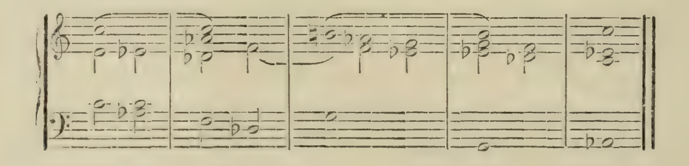
et surtout dans les *Notes* complémentaires de feu Th. Dubois. Peut-on imaginer matière plus ingrate que cette basse de Reber (p. 81) ?



laideur plus prétentieuse et tourmentée que celle de ce « chant donné » de Th. Dubois (p. 137) ?



harmonie plus saugrenue que celle de cet exemple du même auteur (p. 227, n° 11) ?



Il fallait vraiment une vocation robuste pour résister à de pareilles tortures, prolongées pendant plusieurs années. Et l'on comprend la parole amère d'un compositeur à qui nul ne dispute aujourd'hui le nom de subtil harmoniste : « Que j'étais malheureux ! Jamais je ne trouvais l'harmonie de l'auteur (1) ! »

Telle est l'harmonie qui fut sévèrement proscrite de la *Schola*. N'avait-on pas raison, et ne valait-il pas mieux prendre comme thème d'exercices une mélodie grégorienne qu'un chant de Th. Dubois ? Et, en demandant à l'élève d'envelopper cette mélodie avec d'autres mélodies de son invention, ne développait-on pas mieux ses facultés créatrices qu'en le priant de ne pas confondre « la neuvième majeure sans fondamentale avec l'accord du 2e degré de la gamme mineure », ou en l'avertissant (touchant aveu échappé à la plume candide de Th. Dubois) que fréquemment « des élèves, au sortir de leurs études d'harmonie, d'ailleurs bien et consciencieusement faites, se trouvent fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'écrire le moindre accompagnement à une mélodie quelconque » ?

Sans doute on alla trop loin, comme il arrive lorsqu'il s'agit

(1) On nomme ainsi, dans le jargon de l'école, le corrigé du devoir, donné en général à la fin du traité.

de combattre des erreurs puissamment accréditées. Je suis très loin de croire, comme il est d'usage à la *Schola*, que la « musique doit se lire horizontalement et non verticalement », c'est-à-dire que la conduite des mélodies est tout, et que l'harmonie qui en résulte n'importe pas. J'en suis d'autant plus loin que nul plus que Vincent d'Indy, et en dépit de cette devise de combat, ne se montre sévère pour des enchaînements harmoniques faibles ou peu naturels. Et je ne crois pas davantage que l'harmonie, avant les autres parties de la musique, soit sujette à vieillir. Tel accord de Bach, ou de Couperin, ou même de Roland de Lassus et de Costeley, enchante encore nos oreilles, alors que telle mélodie de Mozart ou de Lulli nous paraît pauvre, et sonne creux. Dans la lutte engagée contre le monstre de l'école, des coups s'égarèrent et allèrent frapper l'harmonie naturelle et libre, qui est la plus rare, unique et inimitable beauté de la musique. Mais la recherche exclusive des effets de sonorité est un excès aussi, et un danger; il n'est pas mauvais que devant ce sensualisme séducteur, si bien caractérisé par le philosophe du XIII[e] siècle, le vieux rationalisme soit représenté, et s'oppose à la dissolution de la musique tout entière en agréments d'orchestre ou en arabesques de piano. Si l'on veut toute ma pensée, je dirai que je ne suis ni pour les fanatiques adeptes de la *Schola*, ni pour leurs fougueux adversaires. Les uns et les autres n'aperçoivent qu'un côté de leur art ; les uns, préoccupés de construire, oublient ou ignorent la sensation ; et les autres, à force de poursuivre leurs impressions fugitives, risquent de tarir en eux les sources du sentiment. La querelle de l'harmonie et du contrepoint semblera peut-être aussi vaine un jour que le fut en son temps la querelle des anciens et des modernes, et le moment serait venu de rappeler notre art à de plus hautes et sereines destinées.

Je n'ajouterai qu'un mot : on voit assez que la *Schola Cantorum* ne met sous le joug que les esprits nés esclaves, puisque l'auteur de ces trop copieuses lignes en fut élève, puisqu'il reste uni à son maître par des liens d'affection respectueuse et presque filiale, de reconnaissance et d'admiration que rien ne pourra dissoudre, et que cependant il a gardé la liberté d'adorer d'autres dieux. Son cas est loin d'être isolé, et rien certes ne réjouit plus le cœur d'un maître véritable que l'originalité de certaines natures et même l'ardeur juvénile de certaines résistances. Il reste que la *Schola Cantorum* n'a pas encore produit un génie. C'est exact : cela ne tient-il pas à ce que la bonne part des énergies musicales était absorbée, et, dans une grande mesure, stérilisée, par le Conservatoire ? Et aussi à ce que le génie ne se produit pas à volonté, comme la reine des abeilles ?

Ce qui revient à dire que les questions d'enseignement ne sont pas, en art, des plus intéressantes. Je me sens tout confus d'en avoir traité si longuement.

LOUIS LALOY.

P. S. — Un point de fait encore : l'*Édition mutuelle* n'a jamais été réservée aux « seuls pensionnaires de l'institution », puisqu'elle a publié des œuvres de Louis Abbiate, Marthe Ducourau, Charles Tournemire, J. Béesau, Albert Doyen, Ernest Chausson, Joseph Ryelandt, Edmond de Polignac, qui ne furent pas élèves de la *Schola Cantorum*. Je crois même savoir que ses directeurs eussent demandé à Maurice Ravel son *Quatuor* à cordes, sans la crainte de lui nuire auprès du jury du Prix de Rome. Crainte superflue, comme l'événement l'a bien montré.

L. L.





Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre



LA MUSIQUE

ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE

EN NORMANDIE AU XIIIe SIÈCLE

D'APRÈS LE « *JOURNAL DES VISITES PASTORALES* » D'ODON RIGAUD (1)

Les cantilènes, *cantilene*, que chantent les religieuses du prieuré de Villarceaux, sont elles-mêmes un progrès sur un état de choses antérieur, représenté assez fâcheusement par des danses et des jeux désordonnés : aussi bien Odon Rigaud ne gronde point. En réalité ces *cantilene* sont simplement des chansons, sans aucun caractère liturgique. Ce mot, selon nous, est une désignation d'ordre littéraire. Quand on envisage ces chansons au point de vue musical, les appellations peuvent changer : la forme la plus ordinaire en est alors le *conductus*, le conduit. Nous ne connaissons point de *cantilena* provenant des diocèses soumis à la juridiction de l'archevêque de Rouen, mais une pièce composée sans doute à l'abbaye de Saint-Martial de Limoges et ayant trait à la commémoration des Innocents donnera au lecteur une idée assez précise de ces chansons latines du moyen âge français.

I. Ad infantum
triumphantum
gloriosum transitum,
quis polorum
peruiorum
mors parauit aditum.

R° Sint infantes
festinantes
et sonorus
psallat chorus
nec desistat,
sed insistat
dulcem ferre sonitum.

II. Rex insanus
misit manus
Bethlehem per ambitum,
in furore
de cruore
inquinans exercitum

R° Sint infantes, *etc.*

III. Sed in uanum
uersat manum,
quod facit est irritum,
nam quod dire
uult ferire,
non est ei licitum.

(1) Suite. Voir les numéros 8, 10, 11 et 12.

R° Sint infantes, *etc.*

IV. Lictor seuit
nec impleuit
furorem indomitum,
ferit, truncat
et aduncat
morem preter solitum.

R° Sint infantes, *etc.*

V. Ut est scriptum,
in Egyptum
duxerat transpositum
Joseph pater,
uirgo mater,
sicut erat creditum.

R° Sint infantes
festinantes
et sonorus
psallat chorus
nec desistat,
sed insistat
dulcem ferre sonitum (1).

La place de ces chansons n'était point à l'office, et sans doute on ne les y entendait guère : c'était à l'heure de la récréation qu'on les disait sous le cloître ou dans les jardins du couvent. Aussi bien les *cantilene* pouvaient-elles être tolérées : elles ne contenaient rien qui dût porter atteinte à la religion, ni aux bonnes mœurs, et tant qu'on les chantait en dehors de l'église, elles ne venaient point rompre la belle ordonnance de la liturgie.

Au contraire, ces clercs de Gournay, qui à certains jours menaient des chœurs de danse en faisant le *vireli*, furent un scandale public.

Ce mot de la langue vulgaire se rencontrant dans un texte latin mérite quelques explications. Lacurne de Sainte-Palaye (2) et Godefroy (3) identifient le *vireli* avec le *virelai*, si fréquent dans la langue poétique du quatorzième siècle, la forme *virelai* n'étant qu'une altération de *vireli*, sous l'influence de *lai* (4). On rencontre encore ce mot différemment écrit : *veyrelit* et *virenli*. En tout cas, on le trouve communément dans l'expression : *faire le vireli*. Voici deux exemples pris dans des textes du même temps :

(1) Paris, Bibl. Nat. lat. 3719. — Cette pièce a été déjà publiée par Dreves, dans les *Analecta hymnica medii aeui,* t. XXI, *Cantiones et Muteti*, p. 69, mais avec une telle incompréhension du rythme, que nous n'hésitons pas à la donner ici à nouveau.

(2) LACURNE DE SAINTE-PALAYE. — *Dictionnaire historique de l'ancien langage français,* article *vireli.*

(3) GODEFROY (FRÉD.). — *Dictionnaire de l'ancienne langue française,* même art. Paris, 1895.

(4) PARIS (GASTON). — *La littérature française du moyen âge*, p. 178. Paris, 1890.

Par la main sans atargier
prant chascuns s'amie :
si ont fait grand veirelit (1).

(*Pastourelle*, I.)

Bele, quar balez, et je vos en pri,
et je vous ferai le virenli.
Le virenli vous covient fere (2).

(*La châtelaine de Saint-Gilles.*)

Il semble bien, sans aller jusqu'à dire que la véritable acception de *virelai* est *lai en virant* (3), que ce mot désigne une chanson adaptée à un schéma de danse. Les exemples et les définitions que nous possédons du *virelai* sont tous du quatorzième, du quinzième et même du seizième siècle. Il en ressort que lorsque le *virelai* devint un genre à forme définitivement fixée, il comprenait comme éléments essentiels (4) :

1° Un refrain placé en tête de la pièce (à la première strophe seulement) ;

2° Une partie de couplet indépendante du refrain ;

3° Une deuxième partie de couplet correspondant au refrain ;

4° Un refrain.

Or, nous ne connaissons pas de poésies en langue vulgaire du treizième siècle, où cette forme fixe se trouve observée ; mais, dans un précieux manuscrit conservé à Florence (5), l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, il y a un grand nombre de pièces composées vers 1240 à Paris, sans doute à Notre-Dame et à l'intention des écoliers, et dans le nombre, une de celles justement qui ont trait à saint Nicolas nous présente

(1) MEYER (PAUL). — *Rapports sur une mission littéraire en Angleterre*, dans les *Archives des missirs*, 2e série, t. III et t. V, in-8.

(2) MONTAIGLON (A. DE). — *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles, imprimés ou inédits, publié d'après les manuscrits*, t. I, p. 143. Paris, 1872.

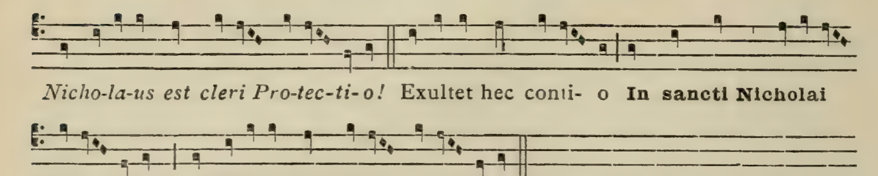
(3) HECQ (G.) et PARIS (L.). — *La poétique française au moyen âge et à la Renaissance*, p. 229. Paris, 1896.

(4) JEANROY (A.). — *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, p. 426. Paris, 1889. — Nous croyons volontiers avec M. J. que la forme *vireli* peut être une onomatopée dans le genre de *vaduri*, mais nous y retrouverions comme point de départ le thème de verbe *virer*, ce que M. J. paraît repousser. Signalons ici une amusante méprise dans le *Dictionnaire* de Godefroy. Il cite un texte relevé dans un *Glossaire latino-roman* de la Bibl. Nat. lat. 7692, dans lequel *vireli* traduit le bas latin *Agapallus*. Mais si l'on se reporte à Du Cange on lit « AGAPALLUS, *vireli*, plantae genus. Gall. *Parvenche*, quae *Tournefort* dicitur... » Ce *vireli* est un terme de botanique sans rapport avec la langue littéraire.
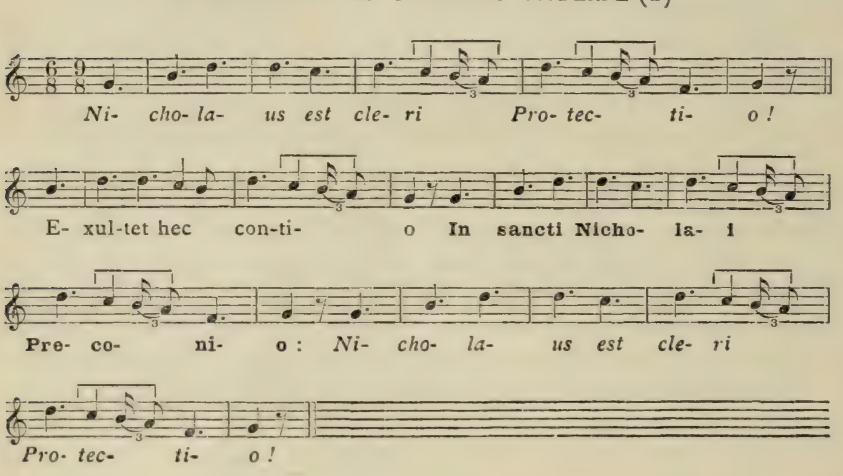
(5) Florence, Bibl. Laurent. Plut. XXIX. 1. fol. 471 v°.

un type latin du *vireli* : peut-être les clercs de Gournay la dansaient-ils, quand Odon Rigaud les surprit ? Nous n'avons qu'à rétablir, comme le faisaient instinctivement les musiciens contemporains, le refrain en tête de la première strophe, pour avoir un exemple parfait du *vireli.*

TEXTE MUSICAL ANCIEN



TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE (2)



Nicholaus est cleri
protectio !

I. Exultet hec contio
in sancti Nicholai
preconio :
Nicholaus est cleri
protectio !

II. Olei conspersio
multos curat a morbi
supplitio :
Nicholaus est cleri
protectio !

(1) Nous avons imprimé en *italiques* les deux vers du refrain et en **caractères gras** la partie de la strophe correspondant au refrain.

(2) L'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, où nous avons pris le texte de cette pièce, est un des plus vastes répertoires que nous ayons de la musique mesurée à la fin du treizième siècle. Nous avons donné aux notes les valeurs fixes de la doctrine franconienne suivie dans ce manuscrit. L'*ars mensurabilis* s'oppose ici à la *musica plana* des proses et des épîtres farcies.

III. In maris periculo
proceleuma nautis fit
in iubilo :
Nicholaus est cleri
protectio !

IV. Auri trina datio
puellarum fuit
releuatio :
Nicholaus est cleri
protectio !

Nous avons là une des formes les plus simples de la chanson à danser : elle est composée de couplets chantés par un soliste et suivie d'un refrain repris par le chœur. Nous dirons donc que *faire le vireli*, c'était chanter une chanson accompagnée de danses, un coryphée disait les couplets et les danseurs répétaient le refrain.

Les deux mots *conductus* et *motulus* appartiennent à la terminologie musicale du moyen âge et désignent les compositions polyphoniques et mesurées que l'on appelle communément *conduits* et *motets*.

Avant que l'étude du manuscrit que nous avons cité plus haut, l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, ait mis sous les yeux des musicologues de très nombreux exemples de conduits, on n'avait pu donner de ce genre de composition, sur la foi des théoriciens du moyen âge, que de vagues et fausses définitions. Il apparaît très nettement aujourd'hui que le *conductus* avait pour caractéristique qu'il n'y entrait aucun élément étranger à l'inspiration de l'artiste. C'est une œuvre entièrement originale, tandis que l'édifice harmonique de l'*organum* et du *motet* est toujours construit sur un thème liturgique. Nous ne saurions donner ici des exemples de conduits et de motets sans enfler démesurément ce travail : disons seulement que si l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* est le plus vaste recueil qui nous soit parvenu de *conduits* du XIIIe siècle, le célèbre *Chansonnier* de la bibliothèque de Montpellier (1) a été le fondement de toutes les études qu'on a pu faire sur les *motets* français de la même époque : ce sont les sources auxquelles il faut puiser pour une étude approfondie de la question (2).

Il nous semble que tous les termes désignant dans les fragments d'Odon Rigaud des formes littéraires et musicales ont été ainsi expliqués. Il reste à dire un mot de ces *inordinaciones* qui dans l'esprit du prélat troublaient la belle sérénité de la vie religieuse et, de fait, ces écarts de discipline nous semblent plus graves que les divertissements littéraires et musicaux dont

(1) Bibliothèque de Montpellier, H. 196.

(2) Comme publications nous renverrons aux beaux travaux de WOOLDRIDGE (H. E.) : *The Oxford History of Music*, vol. I. *The polyphonic Period.* Part. I, Oxford, 1901. — DE COUSSEMAKER (E.) : *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles.* Paris, 1865, in-4. — WOLF (JOHANNES) : *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, 1904, 3 vol. in-8.

certaines fêtes étaient le prétexte ; à vrai dire, si un motet du R. P. Lambillotte ou de quelque autre artiste de la Compagnie de Jésus avait offensé ses oreilles, le scrupuleux visiteur aurait été fondé à les proscrire au nom de l'esthétique et du goût ; mais pour notre part, nous avons, à lire ces naïves et gracieuses cantilènes des siècles passés, un plaisir délicat que nous chercherions en vain dans le répertoire ordinaire des couvents.

Quelles sont donc ces *inordinaciones* blâmables ? En première ligne, nous relèverons le déguisement des religieuses. L'habitude semble très ancienne. Car dès le haut moyen âge, les Pères de l'Église et les sermonnaires s'élèvent contre cet usage. Les païens déjà avaient accoutumé, aux kalendes de janvier, de se revêtir de peaux de bêtes, porcs, vaches, cerfs, d'où le terme de *ceruulus* ou *ceruula* pour désigner ce jeu. Les chrétiens ne



les imitèrent que trop, car tour à tour les conciles, les écrivains ecclésiastiques, les auteurs de pénitentiels en font mention (1) L'évêque Faustin, cité par Du Cange, écrit avec beaucoup de bon sens : « *Quis enim sapiens credere poterit inueniri aliquos sanae mentis, qui ceruulum facientes in ferarum se uelint habitus commutari ? Alii uestiuntur pellibus pecudum, alii assumunt capita bestiarum, gaudentes et exultantes si taliter se in ferinas species transformauerint, ut homines non esse uideantur* (2) ». Le croirait-on ? ce ridicule traverse tout le moyen âge. A la fin du treizième siècle, une curieuse miniature d'un manuscrit nous montre une bande de fous ainsi affublés et menant grand tapage (3). Au quinzième siècle, ces excès devinrent tels qu'ils

(1) Voir Du Cange, *Glossarium*, art. *ceruula*.
(2) L'évêque Faustin vivait aux environs de l'an 400. Nous n'avons pu identifier ce texte.
(3) Paris, Bibl. Nat. fr. 146, fol. 36 v°. Nous y avons pris les scènes de charivari reproduites ci-dessus.

eurent pour conséquence l'interdiction de la fête des Innocents dans la presque totalité des diocèses de France, car le scandale devenait intolérable de voir les gens d'église, qui *au très grand vitupère et diffame de tout l'estat ecclésiastique, faisoien*



toutes églises et lieux saints, comme dehors et mesmement durant le divin office plusieurs grandes insolences, dérisions, mocqueries, spectacles publics, de leurs corps déguisements en usant d'habits indécents et non appartenants a leur estat et profession, comme d'habits et vestements de fols, de gens d'armes et autres habits séculiers, et les aucuns usants d'habits et vestements de femmes,



aucuns de faux visages, ou autres telles illicites manieres de vestements et apostatant de leur estat et profession (1). C'est un peu ce qui se passait en 1249 au monastère de Villarceaux.

Nous avons dit déjà l'insuffisance de nos connaissances sur les danses du moyen âge : l'érudition a pu arriver à reconstituer par d'ingénieuses hypothèses quelques scénarios de *caroles*,

(1) Lettre de Charles VII, du 17 avril 1445, dans Martène, *Anecd. coll.*, t. I, 1804.

quelques petits fragments de *balleries*, à l'aide d'indications éparses dans l'œuvre immense de nos trouvères (1). Mais nous sommes fort hésitant pour expliquer avec précision le terme de *chorea* et l'expression *ducere choreas* que nous rencontrons assez fréquemment dans le *Journal* d'Odon Rigaud. La latinité classique a employé ce mot au sens de « danse en chœur », disons « danse collective » (2). Du Cange le définit : *processio, ut videtur, quae circa chorum fit* (3), et cite à l'appui un passage d'un cérémonial de l'Église de Chartres. Mais il est évident que nous sommes, ici en présence de danses profanes et populaires. Nous en ignorons les pas, mais nous croyons bien que les danseurs faisaient la chaîne et menaient une manière de farandole, sous la joyeuse conduite des clercs et des moniales, qui, pour endormir les scrupules de leur conscience, concluaient que la danse faisait une partie intégrante du culte des Hébreux et que, dans l'Écriture, on lit en propres termes : « Ce jour-là, David dansait de toutes ses forces devant l'Éternel, et il était ceint d'un éphod de lin (4). »

Odon Rigaud mettait encore au nombre des *inordinaciones*, qu'entraînait dans son diocèse la fête des Innocents, la coutume suivante : ce jour-là, à Saint-Amand de Rouen, tandis que les vieilles moniales s'allaient coucher, une fois l'office de complies terminé, les plus jeunes restaient au chœur à chanter l'office et des proses, *cantantes officium et prosas*. Le prélat demande que, jeunes et vieilles, les religieuses se rendent au dortoir à la même heure. Il y avait donc dans cet isolement quelque péril pour les âmes, car, trente ans plus tôt, en 1231, un concile de Rouen avait déjà légiféré dans le même sens :

(1) Bédier (J.). — *Les plus anciennes danses françaises*, article publié dans la *Revue des Deux Mondes*, t. XXXI, p. 398 et ss., janvier 1906.

(2) Tibulle, I, 3, 59. — Properce, II, 19, 15. — Virgile, *Aen.*, VI, 644. — Ausone, *Epist.* IV, 50.

(3) Du Cange, *Glossarium*, art. *chorea*.

(4) II Samuel, vi, 14. — M. Amédée Gastoué, dont on sait la haute compétence dans les questions liturgico-musicales, nous fait observer que dans la liturgie grecque la danse religieuse existe encore. A la cérémonie du mariage, tandis que le chœur commence le tropaire Ἠσαΐα χόρευε, le prêtre, le diacre, les mariés et les témoins, se tenant par la main et portant des cierges, forment le cercle et tournent lentement au milieu du chœur, chantant avec les psaltes. Nous avons eu, pour notre part, l'occasion de voir à la cathédrale de Séville la curieuse cérémonie des *seises*, qui dansent devant l'autel en semaine sainte et à diverses fêtes de l'année en chantant au son des instruments. Les *seises* sont de jeunes garçons vivant en communauté pour préparer les offices, auxquels ils sont appelés à prendre part ; ils dansent costumés à la mode du temps de Philippe II.

C. XX. Prohibeant similiter [*sacerdotes*] *ne vigilie fiant in ecclesiis, nisi in festo illius ecclesie sancti* (1).

car, très souvent, nous retrouvons cette interdiction répétée dans les textes conciliaires et, quand les considérations qui l'accompagnent nous en font connaître la cause, c'est toujours parce qu'en ces veillées, la pénombre de l'église est favorable aux *ludi inhonesti,* c'est-à-dire aux petits jeux coupables, et que trop souvent *multa turpia insequantur*, ainsi qu'on peut lire en 1260, au canon I du concile de Cognac (2).

Souvent, en effet, dans ces veillées, il se glissait des brebis galeuses, anciens clercs défroqués, qui avaient pris la vie nomade du goliard, ou jongleurs de métier, qui avaient suivi la route bohémienne, celle des truands et des ribauds, et en aucun cas ne pouvaient se poser en professeurs de morale. Les uns et les autres furent, à cette époque de notre histoire, l'effroi des mères de famille, qui, quand un de ces vagabonds passait, faisaient rentrer leurs filles, et des hauts dignitaires de l'Église, qui s'efforcèrent constamment de garder les clercs de leur contact. Ces diseurs de chansons s'introduisaient dans les églises et même dans les abbayes sous le prétexte, apparemment honnête, de chanter des petits vers, *versiculi,* sur le *Kyrie* ou sur l'*Agnus Dei*, puis insensiblement ils quittaient l'air sérieux sous lequel ils s'étaient fait admettre et s'acheminaient vers la satire de plus en plus acerbe, de plus en plus violente, de tout ce que l'Église propose au respect de ses fidèles, de toute autorité établie, et nul n'était épargné, ni l'évêque, ni le roi, ni même la papauté. Nous n'en finirions pas de relever tous les textes où interdiction est faite aux clercs de se trouver mêlés avec les goliards, les histrions et les jongleurs (3).

Odon Rigaud nous en fournit un de plus, quand il invite spécialement, en 1268, l'abbé de Jumièges à défendre l'accès de son église aux artistes vagabonds, dont le métier habituel n'était pas précisément de louer le Seigneur et d'exalter sa gloire. Combien, à l'heure présente, voyons-nous de braves curés, sans malice et sans défiance, organiser avec le concours de chanteurs et d'actrices en renom ces absurdités liturgiques qu'un euphémisme mondain appelle la *messe en musique* des villégiatures d'été, et célébrer avec émotion cette entente cordiale de l'autel et du théâtre ! Odon Rigaud, prélat plein de bon sens, venez visiter vos curés des plages normandes et promettez le paradis à ceux

(1) Mansi, XXIII, 216.
(2) Mansi, XXIII, 1033.
(3) Dans un prochain travail, nous publierons la législation ecclésiastique sur ce point.

qui ne mériteront pas de s'entendre dire, comme feu l'abbé de Jumièges : *monuimus eum quod histriones ab officio suo arceret et consortia mulierum quarumcumque penitus euitaret ;* faites cette promesse, saint archevêque, vous ne vous engagerez guère et ne risquerez point d'encombrer le paradis !

3° *Comment un chantre doublait son traitement.* — On connaît le subterfuge des employés d'administration, qui utilisent leurs heures de bureau à faire des travaux supplémentaires payés en sus de leurs appointements. L'artifice n'est point nouveau, nous en avons un exemple dans le cas de ces clercs appartenant au chapitre de Saint-Mellon de Pontoise, qui s'en allaient chanter dans les églises voisines au détriment du service pour lequel ils étaient rémunérés.

Mardi, 6 juillet 1249.

Visitauimus capitulum Sancti Mellonis Pontisarensis... Inhibuimus ne Henricus, capellanus altaris regis, locet operas suas in aliis ecclesiis, nec cantet alibi nisi in ecclesia sua assidue. [p. 42]

Lundi, 6 mars 1256.

Visitauimus capitulum Sancti Mellonis Pontisarensis... Item inhibuimus dicto Luce ne de cetero cantet in capellania castri : quod si contra uenire presumpserit, ipsum animaduersione debita puniemus... [p. 240]

On voit qu'à Pontoise une confusion tendait à s'établir entre le chapitre de Saint-Mellon et la chapelle du château royal, dont le chapitre, à ce qu'il paraît, assurait le service. Odon Rigaud désigne-t-il par le mot *opera sua*, comme le croit l'éditeur du *Journal*, M. Bonnin, les livres liturgiques copiés par les scribes du monastère ? Il nous semble bien plutôt que le chapelain Henri louait, non les manuscrits, mais ses propres services, ainsi que le contexte, *cantet alibi*, le laisse entendre.

(*A suivre.*) PIERRE AUBRY.





REVUE DE LA QUINZAINE

THÉATRES

OPÉRA-COMIQUE : *Le Clos*, opéra comique en 4 actes, de MM. **Michel Carré** et **Charles Silver**.

C'est avec *Le Clos*, de MM. Carré et Silver, que l'Opéra-Comique termine une saison où il nous éblouit de la magnificence décorative d'Aphrodite. En dépit de son allure quasi dramatique, *Le Clos* rappelle par plus d'un côté les pièces de tout repos que nous entendîmes jadis dans l'édifice matrimonial de la place Boïeldieu. Habilement cuisiné par un maître en la matière, M. Michel Carré, chef incomparable et au tour de main prestigieux, le livret est tiré d'un roman fort oublié d'Amédée Achard : *Le Clos pommier*. Bibliothèque rose ou Bibliothèque des Chemins de fer, comme vous voudrez. Voici l'histoire :

Il y a un vieux Normand, le méchant et rapace Hennebaut, dont le fils Pierre, grand beau gars qui ne connaît point de cruelles, courtise Geneviève, la fille du garde champêtre Gervais, fonctionnaire aussi riche en fierté que pauvre en écus. Il y a aussi le tendre et héroïque fiancé de Geneviève, le marin Jean Simon, gueux plein de noblesse, mais destiné, hélas ! à être roulé. (Nous sommes en Normandie.) Il y a de gais lurons et une gaillarde nommée Margot, que les susdits lurons troussent à qui mieux mieux ; il y a, enfin, un délicieux clair de lune avec de vrais pommiers et sans doute de vraies pommes, et un huissier d'ombres chinoises du plus pur « opéra comique ».

« Opéra comique » dans toute sa saveur traditionnelle, s'affirme le premier acte situé sur la place de Dives ensoleillée et joyeuse ; on entre, on sort, on babille, on se dispute, des chœurs évoluent selon la formule d'antan. Les Gervais, père et fille, n'ont-ils point l'audace de repousser le fils Hennebaut, Geneviève préférant à ce richard son fiancé Simon ! Mais les Hennebaut possèdent plus d'un tour au fond de leur sac, et leur opu-

lence ne va pas sans quelque canaillerie ; ils jurent de se venger et feront vendre le Clos de leur débiteur, l'infortuné Gervais.

Au 2e acte, nous assistons à cette cruelle opération ; pendant qu'on instrumente et que le vieux Gervais se lamente, Simon arrive; il vient de prendre héroïquement un parti cornélien ; il sacrifiera son bonheur à la tranquillité de Gervais et de sa fille, et disparaîtra devant Pierre Hennebaut.

Le 3e acte montre Geneviève et Pierre mariés ; intérieur de ferme cossue ; dans la cour, une vraie charrette pleine de vraie paille que des drilles dénués de tristesse déchargent en chantant comme il sied. Les époux ne sont pas heureux ; Geneviève penserait-elle encore au pauvre hère qui s'est dévoué pour elle ? Justement, Simon est revenu, et c'est de plus l'anniversaire de la mort du père Gervais. Geneviève veut aller revoir ce Clos où s'écoula son enfance. Simple ruse, pense Pierre Hennebaut, qui, affolé de jalousie, suit sa femme, le fusil à la main.

Nous revoici enfin dans le Clos tout baigné d'une tendre lumière azurée. Pierre est à l'affût, et nous le sentons prêt aux pires déterminations. Geneviève arrive, bientôt rejointe par Simon, dont les voyages n'ont point éteint la flamme; mais Geneviève résiste aux assauts de son amoureux; soudain retentit un coup de feu. Sans nul doute, Pierre s'est tué, s'écrie Geneviève éperdue en chassant l'infortuné et importun Simon au moment où Pierre sort tranquillement de sa cachette ; il a simplement voulu éprouver sa femme, et, avec une déconcertante bonhomie, il scelle d'un baiser son bonheur définitif. Le rideau tombe sur ce truc misérable.

La psychologie d'un pareil sujet s'avère assurément bien sommaire, dépourvue non seulement de nuances, mais encore d'explications indispensables, et le personnage central de Geneviève figure tout uniment une inintéressante girouette ; cependant, la main experte du librettiste a fourni à M. Silver nombre de scènes qui se prêtent fort bien à un commentaire musical.

M. Charles Silver, grand prix de Rome en 1891, s'était déjà fait connaître par un opéra-féerie en 4 actes représenté à Marseille, Bruxelles et Lyon, *La Belle au bois dormant*; on avait encore entendu de lui au concert une *Ouverture de Bérénice*, une *Rapsodie sicilienne*, un *Poème carnavalesque*.

Dès les premières mesures du *Clos*, nous sommes fixés ; la musique, ici, n'affiche aucune tendance, je ne dirai pas révolutionnaire, mais seulement actuelle ; elle se contente d'être élégante et correcte, et de s'aventurer en dehors des sentiers battus juste assez pour pimenter son honnêteté bourgeoise, pour relever d'un peu de fantaisie sa tenue de bon aloi. La partition du *Clos* est incontestablement l'œuvre d'un excellent musicien ; nous l'aurions seulement voulue plus « opéra comique » et moins « drame lyrique », nous l'aurions désirée plus franche comme esthétique et moins incertaine dans son orientation. Nous lui trouvons souvent des accents en complète disproportion avec le sujet ; nous lui reprochons une tension, une grandiloquence presque continuelles. Les auteurs désignent le *Clos* sous le vocable classique d'*opéra comique*; or, la partition de M. Silver ne serait point déplacée dans quelque drame scandinave et métaphysique, tout tissé d'héroïsme et saturé de sublime, alors que le sublime est fort malmené à Dives, et que l'on tient à nous rappeler que s'il y a des pommes en Normandie, on y trouve aussi des poires.

Sans doute, le musicien a eu d'heureuses inspirations ; au premier acte, il a fort ingénieusement utilisé des motifs populaires, et sa ronde normande sonne à merveille dans la paysannerie de la place de Dives. Plus tard, les lamentations de Gervais, les adieux de Jean Simon et son dialogue avec Pierre ne manquent pas de pathétique. Tout le troisième acte est très bien

venu, musicalement parlant : il y a là de petits coins d'orchestre véritablement délicieux; la musique ne se hausse pas désespérément au-dessus des situations; elle s'y accommode et s'y ajuste au plus près; écoutez ces amusants dessins de basson durant la scène entre le vieil Hennebaut et Geneviève : ne dirait-on pas quelque souvenir lointain des *Maîtres-Chanteurs*? Tout ce passage respire une exquise bonhomie. Le Madrigal de la Soupe aux choux, *La Soupe aux choux, c'est ton image*, s'épanouit dans une atmosphère de grosse joie bien portante qui fait plaisir.

Mais à côté de ces oasis que de tumulte, que d'encombrement musical! L'orchestre alourdi par l'emploi presque constant du quatuor s'enfle démesurément, déborde et submerge la frêle historiette. Un exemple de cette enflure, c'est le long, le trop long prélude instrumental du quatrième acte, montagne qui va accoucher d'une souris. A quel cataclysme, à quels écroulements de Walhalla, à quel phénomène tétralogique allons-nous assister, grands dieux? Vers quel but terrifiant et lointain s'emporte cet orchestre haletant? Que signifie cette course à l'abîme? Tout simplement l'annonce d'une grosse farce de Normand finaud... En vérité, ceci manque d'équilibre, et l'ironie n'est point le fait de la musique.

On peut, du reste, se demander si les vociférations, la déclamation hystérique et la gesticulation éperdue qui se rencontrent dans maint drame lyrique contemporain apportent vraiment quelque agrandissement au sujet, si tous les condiments de la musique, prodigués sans mesure, s'accordent bien avec le besoin d'un art sincère et juste qui nous possède, si, en un mot, le commentaire musical, loin d'ajouter à l'émotion dramatique, ne compromet point celle-ci en poussant à la charge, à la caricature. Il est un verbiage musical qui paraît insupportable, et Saint-Evremond avait peut-être raison en critiquant le genre opéra.

L'interprétation du *Clos* est excellente; l'orchestre de M. Luigini a détaillé avec soin la partition. L'aimable voix de Mme Marie Thiéry est mise parfois à une rude épreuve, car cette jeune Normande de Geneviève crie autant qu'elle roucoule; M. Clément dans le rôle ingrat de l'amoureux berné a fait valoir sa belle voix de ténor, et dans le Pierre de M. Dufranne nous reconnûmes avec joie les accents de Golaud. Il n'y a que des éloges à adresser à tous les artistes chargés des rôles secondaires; quant à la mise en scène, nous n'étonnerons personne en la déclarant parfaite.

L. L. L.



NOTES SUR RISLER, INTERPRÈTE DE BEETHOVEN.

Conviction, conscience, simplicité, sonorité, sérénité, fraîcheur, poésie, timbre extraordinaire aux résonances cristallines, légèreté vigoureuse ou vigueur légère, force intérieure qui se dérobe sous la caresse de l'enveloppe, émotion d'autant plus vive qu'elle est plus indépendante et discrète, et d'abord, et surtout, cette probité, cette grande honnêteté qui s'exprime dans la correction sans attitude et dans les bons yeux bleus de l'artiste autant que dans le toucher merveilleux du pianiste : nous tâcherons de définir bientôt ce crescendo délicat dans l'exquis, ce printemps de charme après cet automne de force, cette résurrection merveilleusement originale des trente-deux sonates beethovéniennes sur la morbidesse robuste et contrastée de l'Erard après leur étonnante évocation sur la sonore monochromie du Pleyel : une expérience d'interprète...

Nous parlerons sans parti pris : ce sera notre seule originalité. Voici, d'ailleurs, seulement, les quelques mots crayonnés par abréviations sur nos huit programmes.

*
* *

Au Nouveau-Théatre, les dimanches 6, 13 et 20 mai 1906. — Quel Théophile Gautier musicien saurait faire le parallèle entre ces deux versions ? Deux traductions ; un même traducteur. Et toujours Beethoven, — avec les candides audaces de l'op. 2, le 6 mai, les promesses accentuées par l'op. 10, le 13 mai, et cette déjà si beethovénienne *Pathétique* (op. 13) d'un radieux 20 mai 1906, immédiatement suivie du double sourire estompé de l'op. 14 où ce bon Viennois de Schindler voyait plus tard la lutte amoureuse de deux principes ! Aussi bien la sonate op. 14, nº 2, en *sol* majeur, exhale poétiquement la malice féminine et la coquetterie native de Marceline dans la première scène d'intimité d'un futur *Fidelio* sublime ! Beethoven sait sourire et Risler aussi.

Nos snobs ne le savent pas tous. Mais ils sont confondus, ici, dans la foule devenue légion sacrée des Beethovéniens.

Revoici donc, dans la fraîche pénombre du Nouveau-Théâtre, tous les fidèles des chaudes soirées de la salle Empire de Pleyel : Diémer et ses disciples, M. et Mme Camille Bellaigue, le comte Vitelschi, Jean Chantavoine, Albert Dayrolles, Théodore Dubois, Alphonse Duvernoy, Reynaldo Hahn, l'éditeur Chapelot, Paul Gaultier, René Brancour, « tête fine de poète », et Vuillermoz, et l'Ouvreuse entrevue, et l'assiduité sérieuse de Mlle Marthe Dron, trop loyalement artiste pour ne plus s'intéresser au piano de ses grands aînés ! On entrevoit la rousseur pâle de Paderewsky, venu de loin... Les partitions bruissent dans le silence d'un adagio méditatif... Tout le monde suit sur le texte, sauf l'exécutant. Et combien la lutte électorale apparaît lointaine ! Enfin, souhaitons le prompt retour de Georges Vanor en cette famille improvisée par une ardente sympathie, où quelques vieillards sourds sommeillent seuls avec le Poète aveugle, alors que la Musique nous met au front son baiser de reine...

*
* *

Au Nouveau-Théatre, le dimanche 27 mai et le jeudi soir 31 mai. — Hélas ! non, Georges Vanor ne reviendra plus dans la famille improvisée des admirateurs de Risler ! Le cher conférencier mélomane ne s'extasiera plus avec ses voisins enthousiastes et ses amis inconnus, silencieusement transportés par une *Pathétique* aux pédales bouillonnantes, immédiatement suivie du double sourire humoristique de l'op. 14 !

Le décor lui-même ne sera plus bientôt, puisqu'ici-bas tout meurt — sauf le génie... Dans cette poussière funèbre, on se croirait dans un nouveau Pompéi menacé par un invisible Vésuve... C'en est fait du Nouveau-Théâtre, où Risler, interprète de Beethoven, nous a proposé, depuis quatre ans, de si beaux souvenirs ! Et l'Ouvreuse ou Willy, qui se dit myope pour mieux voir, a vu Risler entrer avec un galon de plâtre... Les frises effilochées, les herses penchées, les loges délabrées, les fauteuils branlants comme le chef des vieux qui somnolent, une veilleuse entrevue dans les profondeurs, — le décor a pris l'aspect d'un chantier décadent... Quand le monde finira, faute de soleil, c'est ainsi que les derniers Beethovéniens se grouperont frileusement dans une ruine sordide afin d'entendre, une dernière fois, l'une, au moins, des trente-deux sonates immortelles et périssables, — puisque tout passe, même le génie...

En attendant cette grande nuit, — ou plutôt notre propre mort, moins lointaine, jouissons sans arrière-pensée de cette délicatesse qui contient tant de puissance; applaudissons ce *bis* formidable et charmant: éternellement fugitives, éternellement renaissantes, les trente-deux sonates de Beethoven interprétées par Risler ont pris une physionomie nouvelle en passant du clavier résistant d'un Pleyel au clavier plastique d'un Erard; et, croyez-moi, ce n'est pas une simple question d'étouffoirs! Dans une traduction, n'oublions jamais la personnalité du traducteur.

Les derniers romantiques seraient tentés de reprocher à la *Pathétique* (op. 13) de Risler, et même à son *Clair de lune* (op. 27, n° 2) de ne pas être assez romantiques; d'autres intransigeants sembleraient enclins à s'en prendre au fini des nuances, aux curiosités du détail : nous tâcherons de démontrer que ces deux légers griefs, qui paraissent de proches parents, sont contradictoires; mais, après le *bis* des trente-deux sonates beethovéniennes, personne n'oserait plus redire, avec les petites filles au catogan moqueur d'antan: « Risler vise à l'effet; Risler joue moins bien. » — Il joue peut-être autrement; ce qu'il faudrait démontrer. Mais la langue française, ou toute langue humaine, est bien pauvre pour parler musique.

Acclamons brièvement, pour nous faire comprendre, la marche funèbre, aux émouvants contrastes, de l'op. 26, et les deux fantaisies, si contrastées, de l'op. 27 avant le retour classique de Beethoven à la *Pastorale* (op. 28), où l'andante a des lointains si mélancoliquement purs et de si cristallines perspectives! Enfin, le poétique op. 31 n° 3 fut délicieusement notre adieu définitif au Nouveau-Théâtre...

*
* *

Salle Erard, les 7, 12 et 16 juin. — Dans ce décor nouveau pour l'interprète, la famille se retrouve, la famille est complète... Georges Vanor seul est absent.

Revoici tous nos Beethovéniens et Rislériens habituels, en ces soirs de printemps aussi froidement maussades rue du Mail que les soirées d'automne étaient lourdement pluvieuses ou neigeuses aux alentours de Pleyel... Revoici M. et Mme José de Charmoy, Charles Malherbe, qui se réserve pour les grands soirs, et Prod'homme, qui vient d'écrire sur Beethoven après avoir écrit sur Berlioz, savamment toujours. Maurice Dumesnil, le jeune pianiste, lauréat de 1905, applaudit à tout rompre non loin de Mme Dandelot. De jeunes prix récents ou des concurrents prochains font un beau tapage. Comme Paderewsky, le premier dimanche, Planté se faufile afin d'entendre l'*Appassionata* ; Cortot vient pour la 106. Et tout un bataillon de jeunes espoirs du piano : Germaine Arnaud, qui donna deux récitals au printemps; Antoinette Lamy, qui s'est auréolée de gracieuse gloire dans les vingt-quatre préludes de Chopin; et Lucie Caffaret, blonde et rose, penchée sur le grand cahier des sonates avec un gentil mouvement d'ange musicien de Giovanni Bellini... Leur maître Alphonse Duvernoy se réjouit homériquement dans son cœur.

Et sa joie d'amoureux d'art doit se surprendre plus vive encore en écoutant, dans cette atmosphère exceptionnellement excellente d'une salle décorative, ces belles ou sublimes ressuscitées qui se nomment *l'Aurore* (op. 53); l'*Appasionata* (op. 57), qui semble la vaillance même et qui faisait pleurer Bismarck; l'op. 78, en *fa* dièse majeur, trop délicat hommage à la glaciale Thérèse, comtesse de Brunswick, qui n'eut point le cœur de se dévouer au génie souffrant; le badinage de l'op. 79, intermezzo préféré par l'ironie qui redoute le crescendo du sublime; *les Adieux, l'Absence et le Retour* (op. 81 a), trilogie plus explicite, qui dramatise volontairement

la chaste sonate; et l'op. 90, non moins tendre et si pur, et l'op. 101, où l'influence de Bach et la fugue renaissante apparaissent; enfin, ce quadruple testament du génie, qui n'a d'égal que le langage, surnaturel à force d'être humain, des derniers quatuors ou que la robuste élégie chantée par l'adagio cantabile de la *Neuvième* : les trois-quarts d'heure ineffablement langoureux ou puissants de la 106, les incomparables variations de la 109, la débordante mélodie de la 110, le paysage d'âme de la 111, ce chef-d'œuvre entre les derniers chefs-d'œuvre, cet éclair en *ut* mineur, où l'on dirait :

Qu'un Sinaï descend sur la campagne en pleurs ..

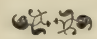
Voilà le grand art émancipé qui n'est plus que l'effusion d'un grand cœur ! Voilà le vrai Beethoven, et le vrai Risler, — pendant cent cinq minutes consacrées à l'imperturbable résurrection de quatre chefs-d'œuvre, — *ultima verba !*

Pour mieux distinguer encore l'*interprète* du *virtuose*, nous reviendrons un jour sur le cher grand souvenir de ces exemplaires séances où tant de flamme s'unissait à tant de sagesse.

En écoutant Risler, on oublie le traducteur ou l'intermédiaire lumineux, pour apercevoir l'ombre géante de Beethoven à son piano nocturne... Et voilà pourquoi, spontanément, au lieu de lui crier *bravo*, nous lui disons *merci*.

RAYMOND BOUYER.

Paris, mai-juin 1906.



CONCERTS

CONCERT A. CORTOT. — En un triptyque musical, M. Cortot évoqua les romantiques du piano. Après Chopin et Schumann, Liszt nous fut présenté dans sa musique de chambre. Nul musicien n'était moins apte à traiter cette branche d'un art où l'austérité doit s'allier à une sensibilité sans exagération comme sans faiblesse. Liszt, qui fut un dieu du piano, a laissé pour cet instrument des œuvres qui témoignent d'une rare connaissance de ses ressources, mais qui portent trop ce cachet fébrile qui caractérise ses poèmes symphoniques.

La *Sonate en* si *mineur* dédiée à Schumann est un amalgame brillant où gisent pêle-mêle souvenirs de la steppe hongroise, mystiques harmonies parsifalesques et traits redoutables. On peut trouver cela très beau, on peut avoir une opinion tout opposée, ce qui est mon cas : la question est affaire de tempérament. Cependant on ne peut que rendre hommage au talent de M. A. Cortot, qui, dans ses bons jours, est un de nos plus merveilleux pianistes. Son jeu coloré et vibrant s'accommode d'ailleurs de cette musique où sa virtuosité peut se donner libre cours. Dans le *Concerto en* mi ♭, M. Enesco tint avec une maestria surprenante le piano d'accompagnement et se couvrit de gloire en exécutant une belle série de traits en octave à la main gauche. Bientôt, nous applaudirons M. Enesco jouant alternativement dans un concert du violon et du piano.

M. Cortot nous présentait en plus de cette attraction des poèmes vocaux fort peu connus et dont Mme Adiny donna une interprétation bien allemande.

Les *Trois Bohémiens* perdent beaucoup à être accompagnés au piano, même par M. Cortot, et les autres mélodies sur des poèmes de Gœthe et de Lenau sont peu intéressantes. Déclamés avec cette ampleur théâtrale que les Allemands apportent à la moindre bluette, ils fatiguent et exaspèrent et ne laissent point cette impression d'exquise fraîcheur que donne la *Bonne Chanson.*

Ch. Chambellan.

Séance Ysaye-Pugno. — Pour terminer avec toute la solennité et la pompe voulue l'année artistique, M. Dandelot aurait eu à chercher longtemps avant de trouver mieux.

Le 30 mai, Ysaye et Pugno se sont fait entendre au Nouveau-Théâtre devant une salle comble, où près de 2.000 personnes les ont chaleureusement acclamés.

Il est matériellement impossible de faire de ce mémorable concert (qu'en toute justice on doit placer à la tête des grandes auditions artistiques de la saison entière) un compte rendu assez enthousiaste pour communiquer au lecteur la vingt-millième partie de l'impression qu'il a produite.

Je me bornerai donc à le relater d'une façon pour ainsi dire officielle. Ces lignes ne pourront que rappeler aux heureux assistants une soirée quasi historique ; ainsi, le plus petit vase rapporté d'un pays étranger où il fut fêté, permet à un artiste de goûter bien longtemps après, comme une seconde fois, les joies de cet ancien triomphe que la vue du bibelot évoque, vivaces dans son imagination.

Bien secondés par la bonne volonté et les qualités remarquables de MM. Ten Have, Denayer et J. Salmon, les deux monarques de l'archet et du clavier (comme dit Willy) ont interprété d'abord le *Quintette* de Franck.

Eug. Ysaye a joué ensuite comme lui seul sait le faire la sonate 3 de Händel ; c'est pourquoi on l'a obligé à ajouter un morceau au programme.

C'est alors le tour de celui auquel les auditeurs et la presse des grands centres artistiques du nouveau monde viennent de confirmer le titre de Roi des Pianistes qu'on lui donnait depuis longtemps déjà chez nous. Il était d'autant plus désiré que l'op. 31 (nº 2) qu'il devait jouer était inscrit pour le lendemain sur les affiches de Risler.

M. Pugno a dépassé, si c'était possible, tout ce que son glorieux passé permettait d'espérer de lui. Son interprétation a soulevé une tempête d'applaudissements, de vivats et de trépignements — une petite émeute. Il a dû revenir, et avec l'admirable délicatesse nonchalante qui lui est propre et qu'aucun n'a jamais pu atteindre, il a enlevé comme en se jouant une petite pièce que tous auraient voulu encore entendre.

La soirée a fini par le quintette de Schumann qui a porté l'émotion à son plus haut point ; particulièrement le 2e mouvement (*in moddo d'una marcia*) dont les sonorités mystérieuses ont été admirables.

Ce concert est, je pense, d'une valeur et d'un intérêt un peu plus considérables que certains festivals de cet hiver, car, jamais peut-être depuis que leurs deux noms sont mis sur l'affiche, les deux célèbres virtuoses n'ont eu un succès plus grand ni plus mérité.

Renée Chemet et Camille Decreus. — Deux jeunes artistes français ont montré que l'Ecole française pouvait rivaliser non sans avantages avec les Ecoles étrangères.

Le grand nombre de virtuoses d'outre-frontières que nous avons eus cet hiver n'a servi qu'à nous montrer que nous possédions en Mlle R. Chemet

et M. Cam. Decreus deux véritables artistes. Mlle R. Chemet, qui possède un tempérament fougueux et un mécanisme très à l'aise, a joué l'andante du *Concerto* de Max Bruch avec une émotion et une ampleur de son remarquables ; elle a montré de réelles qualités dans le scherzo de la *Symphonie espagnole* de Lalo.

M. Decreus est simple en même temps qu'émouvant. On a fort apprécié son exécution des *Variations* de Liszt sur un motif de Bach ainsi que son interprétation de l'op. 27 (no 2) de Beethoven.

Je devrais citer le programme entier s'il me fallait annoncer les morceaux que le public a applaudis. Encore une fois, l'Ecole française peut être fière de Mlle Chemet et de M. Decreus.

Cercle musical. — Le Cercle musical (Gabriel Fauré, président; Ch. Domergue, Dr) nous a fait passer le 18 une agréable après-midi. M. Plamondon, dans un fort bon style très pur et un peu vieillot, a soupiré l'air de *Cosi fan tutte* déjà entendu la veille au soir, aux « Agriculteurs ». Il a ensuite chanté deux compositions de M. Domergue dont la 2e (*Lettre*) qui a été bissée ne manque pas d'originalité. — Grâce au talent de Mlle H. Renée, nous avons applaudi sa transcription de la 2e *Arabesque* de Debussy (jouée avec la 1re, à son concert, le 13 février, chez Erard). Puis une élégante *Contemplation* signée H. Renée ; enfin un *Impromptu* de Fauré. — Mlle Lindsay a dit d'une façon dramatique, un peu théâtrale peut-être : *Après un Rêve*, de Fauré, ensuite, *Dans les Ruines d'une abbaye*, que son interprétation gracieuse et souriante a fait bisser. — Pour finir je relaterai seulement l'exécution chaleureuse que M. F. Touche et M. Lucien Würmser ont donnée de l'immortelle *Sonate* de Franck. Car si je disais tout le bien que je pense de la manière dont M. Würmser a remplacé dans le quatuor M. Fauré empêché, je serais certainement taxé d'exagération et de parti pris. — Bonne interprétation du 13e quatuor de Beethoven.

Paul Dubot.



COURRIER DE BORDEAUX.

La Saison théatrale. — Il faut être juste, même envers un directeur de théâtre. Celui de Bordeaux, M. Frédéric Boyer, est aux prises avec un public qui met de la férocité dans l'incompréhension, et qui, depuis *Manon*, s'est refusé à accepter aucune nouveauté. *Louise* même n'a pu se faire adopter ; ce n'est pas que la vulgarité et le pathos en aient déplu : on a trouvé cela « trop savant ». — On s'est résigné à subir deux représentations par an de *Lohengrin* ; mais seuls les « révolutionnaires » y assistent. — C'est assurément à cette inertie du public qu'est due la monotonie de notre saison lyrique.

Cette année, la troupe d'opéra était médiocre. M. Gautier (de l'Opéra-Comique) est l'homme des *Huguenots* : mais son intelligence musicale reste problématique et sa voix forte manque par trop de distinction. M. Auber est un baryton volontaire, mais inégal ; il n'arrive pas toujours à la justesse. Mlle Thérèse Clément fait preuve d'une bonne volonté désarmante ; elle me donnait envie de pleurer, tant elle avait l'air de peiner pour faire marcher sa triste voix. M. Sylvain, basse uniforme mais convenable, et Mlle Marguerite Dhumon (contralto), qui, à défaut d'une voix ferme,

montrait de l'habileté dramatique, valaient mieux que les autres. Mais la troupe d'opéra comique était excellente dans l'ensemble. Si Mlle Rolland, pas sotte, manquait de voix, M. André Morati, qui fut, je crois, de l'Opéra-Comique, avait un très joli timbre. M. Cotreuil chantait avec un art consommé ; M. Lestelly, un débutant, se révélait fort adroit ; enfin et surtout Mme Magne déployait une voix encore un peu inculte, mais d'une plénitude magnifique. Le théâtre de la Monnaie, qui a du goût, nous enlève, paraît-il, cette remarquable artiste ! Nous perdons beaucoup.

Dès le 15 novembre, M. Boyer nous a donné la *Damnation de Faust*. Ce n'est pas, on le voit, par de l'inédit que s'est ouverte la saison. La *Damnation*, à peu près inconnue du public qui fréquente le théâtre, a obtenu un succès colossal. Mais attendons la fin. La mise en scène était très soignée et l'on admirait au 2e acte une valse des Sylphes dansée par des ballerines aériennes, celles mêmes qu'on vit jadis au théâtre Sarah-Bernhardt. Malheureusement leur engagement ne durait que deux mois. Et quand elles partirent, l'enthousiasme si imprévu des Bordelais pour Berlioz, par une étrange coïncidence s'apaisa soudain. Des gens qui avaient estimé que dans le ballet des Sylphes « la musique aussi était bien jolie », dédaignèrent cette même musique dès qu'elle ne souligna plus que les évolutions terrestres des habituelles danseuses. La *Damnation* ne fut plus jouée que deux fois à moitié prix. Si j'ose risquer ici un paradoxe, qui fera bondir les Berlioziens sérieux, j'avancerai que ce bon public, dans sa franchise un peu brutale, n'avait pas tout à fait tort. Pour se faire écouter jusqu'au bout, la *Damnation* me semble avoir besoin de la mise en scène. Berlioz, en entreprenant de mettre en musique le *Faust* de Gœthe, s'inquiétait sans doute fort peu du sens philosophique de l'œuvre. Son imagination ardente mais superficielle entrevoyait dans un délire rapide une foule de scènes pittoresques, qu'il s'agissait de présenter successivement au spectateur comme les tableaux d'une lanterne magique. Et c'est bien en effet un défilé de lanterne magique, une collection de gravures bonnes ou mauvaises, une rapsodie de thèmes hétérogènes que cette étonnante *Damnation*. Aucune liaison intérieure, aucune continuité, aucun drame. Dès lors il faut bien que l'œuvre, pour conserver son identité, se développe en un seul lieu, il faut que l'on reconnaisse les personnages sur la scène pour savoir que c'est toujours des mêmes qu'il s'agit ; en un mot, il faut que l'unité extérieure remplace l'unité profonde. — Et puis il n'est pas mal que la couleur du décor rehausse la couleur musicale, un peu défraîchie déjà. Sur notre théâtre, cette collaboration du machiniste avec le musicien fut réalisée avec tact ; de là le grand succès ; de là aussi la chute, quand la mise en scène perdit son plus bel ornement. — La *damnation* fut chantée par M. Cotreuil, excellent Méphistophélès, et tantôt par M. Morati et Mlle Clément, tantôt par M. Gautier et Mme Magne. L'orchestre, dirigé par M. Montagné, montra de la vaillance et de la cohésion.

Avant que le succès de la *Damnation* fût complètement épuisé, M. Boyer nous offrit le *Chérubin* de Massenet et l'*Henri VIII* de Saint-Saëns. Cette dernière œuvre est assez connue pour qu'il me suffise d'en noter l'interprétation convenable par la troupe d'opéra. Le ballet (*la Fête du Houblon*) fit fortune et survécut à la pièce, qui obtint seulement six représentations. — Quant à *Chérubin*, les Bordelais lui firent, bien inconsciemment, expier le crime d'avoir supplanté *Pelléas* l'an dernier à l'Opéra-Comique ; à la troisième représentation la salle était vide : il y a une justice immanente. Très éphémère fut également l'*Anniversaire* de M. Adalbert Mercier, si éphémère que je ne pus l'entendre.

Puis vinrent des œuvres un peu plus intéressantes. A la place d'*Orphée* qu'on nous promet depuis vingt ans, nous eûmes *Les Girondins* de M. Le

Borne. Ce drame lyrique, encore inconnu à Paris, a depuis quelque temps une certaine vogue en province. Il a été représenté successivement à Rouen, à Lyon et, cette année même, à Marseille. A vrai dire, je crains que son succès ne provienne surtout de ce qu'on y entend la *Marseillaise* et la *Carmagnole*, et aussi de ce que la déesse Raison y exhibe un costume historiquement sommaire. Cependant l'œuvre mérite l'attention. Le livret en pouvait être original ; il n'est que stupide. Mais M. Le Borne est consciencieux ; il a travaillé sa musique avec grand soin ; il s'est appliqué, trop appliqué peut-être, et, comme il est encore sous la domination wagnérienne, son Ducos et son Boyer-Fonfrède s'expriment un peu trop selon les formules de Siegfried et de Wotan. C'est de la bonne copie, mettons de la bonne transposition : ce n'est guère davantage. Sans doute M. Le Borne n'ignore pas nos grands artistes contemporains ; mais il a trop peu écouté leur enseignement. De là sans doute cette lourdeur, cet embarras et ce manque de distinction qui sont les défauts les plus apparents de son œuvre. — Puis le musicien paraît avoir un penchant naturel à l'enflure : c'est pourquoi son lyrisme ressemble par trop à l'éloquence amphigourique des héros révolutionnaires. Mais il faut lui être reconnaissant d'avoir fait un grand effort vers la puissance et la solidité. Les *Girondins* furent bien chantés par M. Cotreuil, passablement par M. Auber et Mlle Dhumon, mal par M. Gautier et Mlle Clément. Les chœurs firent des tentatives désespérées pour attraper de temps en temps la mesure et même la tonalité. L'orchestre se montra hésitant. Six représentations épuisèrent le succès.

Quant à *la Troupe Jolicœur* de M. Arthur Coquard, on la joua seulement trois fois. M. Coquard offrit pourtant aux auditeurs de la première une intéressante conférence. J'en retiendrai non pas l'exposition de sa « poétique », qui apparut assez simpliste, disons même assez candide, mais l'aperçu général sur l'histoire de la musique, qui servit de conclusion à l'orateur. Suivant M. Coquard, la musique a procédé par périodes successives de complication et de simplification. Le chant grégorien — pur et uni — a donné naissance à la polyphonie touffue du XVIe siècle. Puis Monteverdi a ramené la clarté mélodique. Mais Bach et Hændel, ayant de nouveau compliqué l'harmonie, ont provoqué la réaction nécessaire de Mozart et de Haydn ; et ainsi de suite jusqu'à nos jours. M. Coquard n'entend pas préférer les périodes simples aux périodes complexes ; mais, en présence de notre musique contemporaine, il ne peut s'empêcher de souhaiter un libérateur qui nous mène hors de l'obscure forêt wagnérienne. — A vrai dire, il nous semble que ce libérateur est venu et qu'il s'appelle Debussy. Car, malgré les apparences, ce sont bien les plus primitives et les plus simples sonorités que Debussy reconstitue ; si elles semblent à quelques-uns si étranges et si « savantes », c'est qu'une éducation factice les égare et que leur oreille, ayant perdu sa sensualité première, juge « naturelles » les combinaisons les plus artificielles. Mais c'est là une opinion que M. Coquard repousserait avec énergie (1) ; il n'y faut donc point insister. — La musique de *la Troupe Jolicœur* m'a semblé difficile à caractériser. Le sentimentalisme en est déplaisant ; et pourtant il n'y manque pas absolument de distinction. Ce n'est pas le gros mélo ni le bagout, parfois puissant, de *Louise*. C'est quelque chose de plus mièvre, de plus étriqué, de plus à l'usage des jeunes filles qui viennent d'entrer dans le monde. Il n'y a pas une faute de mauvais goût ; mais on y sent perpétuellement un je ne

(1) Voyez dans le *Correspondant* du 10 septembre 1905 : *La Mélodie à travers les âges*, où, tout en rendant hommage au grand art de Debussy, M. Coquard proclame son œuvre dangereuse (p. 989-90).

sais quoi d'un peu bébête. D'ailleurs M. Coquard écrit pour l'orchestre avec une grande habileté et il a, bien plus que M. Le Borne, le tour de main. — *La Troupe Jolicœur* donna occasion à Mme Magne (Geneviève) de faire admirer sa splendide voix. Mlle Dhumon fut rude et maternelle à souhait dans Mme Jolicœur; on crut s'apercevoir que le dénouement lui avait arraché de vraies larmes; on ne sait jamais. M. Lestelly (Jean Taureau) se montra bon comédien et bon chanteur. Les autres, y compris M. Granier (Jacques) qui frisa le grotesque, restèrent au-dessous du médiocre. M. Ernaldy conduisait très convenablement l'orchestre.

L'œuvre de M. Coquard fut la dernière pièce nouvelle de la saison. M. Boyer, voyant que le public rechignait sur tout ce qu'on lui offrait, revint à l'ancien système des représentations extraordinaires avec le concours d'artistes étrangers. Il appela successivement Mme Gerville-Réache, Mlle Chambellan, M. Scaremberg, Mme Passama, Mlle Lalla Miranda, enfin M. Delmas et Mlle Mendès. — Mlle Lalla Miranda est une de nos anciennes pensionnaires ; elle tenait jadis des rôles très modestes ; son séjour à la Monnaie lui a donné du prestige. D'ailleurs, sa voix a gagné en ampleur et en netteté ; mais la prononciation reste inintelligible. Elle chanta *Lucie de Lammermoor* ; j'avoue que cette musique, qui n'y entend pas malice et qui se livre dans sa nudité ingénue, m'agace cent fois moins que les maquillages massénétiques ; je n'aime pas le faisandé. — C'est pourquoi je déteste *Thaïs*, que M. Delmas vint nous chanter. Tous les trucs, toutes les ficelles y sont mis en œuvre avec une habileté qu'on pourrait dire sataniquè, si l'on ne craignait de lui faire trop d'honneur. La passion, la volupté, la couleur locale même, tout est en simili; il ne faut que gratter du doigt, cela s'écaille. Il y a même cette facilité déplorable, qui s'arrange pour singer la spontanéité. Et par instants on se laisse presque prendre, tout cela est si prestigieusement arrangé, rabiboché, plâtré, que l'on se demande parfois si ce n'est pas « du vrai ». Mais ce n'est pas « du vrai », et tout l'art de M. Delmas ne suffira jamais à rendre supportable le grand air d'*Alexandrie* ou le duo de l'*Oasis*. Delmas, qui obtint l'an dernier un grand succès dans Wotan, a eu tort de se représenter chez nous sous les traits d'Athanaël. Comme pour l'en punir, sa voix se montra, ce soir-là, quelque peu réfractaire. Quant à Mlle Mendès (Thaïs), elle chante bien mal et son timbre est bien désagréable.

Il n'en est pas de même de Mlle Maria Gay, qui se fit entendre dans *Carmen* avant de chanter à Paris l'œuvre de Bizet. J'ai vu bien des Carmen, mais aucune, je crois, qui fût aussi parfaite. D'abord Maria Gay a l'art de ces gestes violents, ingénus et pervers, qui sont essentiellement espagnols ; elle a le tour de rein, le « *salero* » national. Et puis elle a sa voix si souple, si murmurante, si brûlante, si tragique par instants. Elle distille la habanera avec des inflexions subtilement provocatrices, elle emporte la séguidille dans un tourbillon de rage sensuelle, et si elle faillit un peu dans la Chanson Bohême, elle donne à l'air du Trio des Cartes une intensité dramatique insoupçonnable : vers la fin on sent comme la fatalité de la mort se déployer sur l'éclat sombre des cuivres. Je n'ai pu malheureusement l'entendre dans le duo final. — Le rôle de Dalila convenait moins à Maria Gay que celui de Carmen. Elle y a été cependant fort intéressante, et personne n'a songé à lui reprocher de ralentir un peu la mesure, comme si elle se complaisait à dérouler les grandes caresses de sa voix ; cependant son jeu un peu fébrile contrastait désagréablement avec les lenteurs où elle s'attardait en chantant.

La saison théâtrale s'est achevée par une reprise du *Jongleur de Notre-Dame*. M. Frédéric Boyer lui-même a chanté avec art le rôle du Frère

Boniface. Mais que cette musique est plate et que ce « miracle en 3 actes » est interminable !

Peut-être pensera-t-on, en achevant de lire ce compte rendu, que j'ai fort exagéré la monotonie de notre saison lyrique. Mais il faut songer que chacune des pièces nouvelles, que j'ai seules analysées, a obtenu — la *Damnation* mise à part — un maximum de six représentations. Tout le reste du temps nous avons eu pour nous régaler : *Manon*, *Carmen*, *Faust*, *les Huguenots*, *l'Africaine* et *la Vie de Bohème*. Autant dire que, si les concerts nous avaient manqué, nous serions morts d'inanition. C'est ce qui ne devrait plus être possible, dans une grande ville comme Bordeaux. Mais je répète que la faute en est presque uniquement à la paresse inconcevable du public.

JACQUES RIVIÈRE.



COURRIER DU HAVRE

Cercle de l'Art Moderne.

Nous avons signalé récemment l'intéressante conférence faite sous les auspices de ce cercle par M. G.-Jean Aubry sur *Paul Verlaine et la musique contemporaine*. Le cercle vient d'ouvrir sa première exposition. Nous trouvons au catalogue, qui indique une centaine d'envois, les noms de Monet, Renoir, Guillaumin, d'Espagnat, Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Matisse, Signac, Cross, Luce, etc., et la plupart des plus intéressants d'entre les jeunes qui exposent au salon d'automne ou aux Indépendants. C'est le premier groupement homogène nettement et originalement moderne organisé au Havre en ce qui touche les arts plastiques ; mais le cercle a organisé une autre innovation pour notre ville : celle d'auditions de musique de chambre données dans la salle de l'exposition même.

La première de ces auditions a été donnée le 8 avec un complet succès, grâce au dévouement et aux qualités profondément artistiques de MM. Henry Woollett, Maurech et Boin, en ce qui concerne la partie instrumentale, et grâce à l'intelligence et au charme de la voix de Mlle Merville, l'une de nos meilleures « amateurs ».

Voici le programme de cette audition :

1° *Sonate* en *sol* mineur, de **Guy Ropartz**.

2° *Mélodies* :
1) *Aurore*, de **G. Fauré**.
2) *Au bord des eaux*, de **H. Woollet**.
3) *Nocturne*, de **César Franck**.

3° *Trio* (op. 29) pour piano, violoncelle et clarinette, de **Vincent d'Indy**.

Ces œuvres furent excellemment rendues par ces quatre artistes dont le dévouement aux idées nouvelles, l'enthousiasme et la conscience artistique sont ici unanimement reconnus.

Les idées vraiment modernes du Cercle de l'Art Moderne, qui s'étaient déjà affirmées lorsque M. G.-Jean Aubry faisait chanter du Chausson et du Debussy lors de sa conférence sur Verlaine, lorsque M. Frantz Jourdain fit la conférence d'ouverture, s'affirment encore aujourd'hui et par l'ensemble des noms des peintres inscrits au catalogue de son exposition et par le programme de cette audition et d'auditions prochaines où l'on annonce

des œuvres de Lekeu, Castillon, Chausson, Debussy et d'encore plus modernes compositeurs.

J.-A.



COURRIER DE NANCY.

CONSERVATOIRE : Derniers concerts de l'abonnement.

XIe CONCERT. — Les paroles savoureuses du vieillard au jeune homme que nous rapporta Willy, en cette revue même, me reviennent à l'esprit devant l'opposition très caractéristique d'un *Concerto pour instruments à archets* de J.-S. Bach et du fameux *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy. Ils sont typiques, ces deux exemples, l'un de « l'écriture en largeur » du maître ès fugues, écriture rendue plus manifeste encore en une œuvre où concertent les instruments, et de « l'écriture en hauteur » du père de *Pelléas*. Bach a ses partisans — et fort nombreux — à Nancy, où l'on eut la primeur, pour la France, de plusieurs de ses cantates et de son admirable *Passion selon saint Jean*. Mais, et précisément parce qu'on le connaît susceptible d'émotion humaine, et même quasi surhumaine, l'audition d'une œuvre purement scolastique — à laquelle manquait d'ailleurs un peu l'assiette rigoureuse — ne laisse pas que de surprendre le public, tout en ne parvenant pas à l'enthousiasmer.

Ce fut donc « l'écriture en hauteur » qui triompha. Je dois écrire, aussi, que l'orchestre fut, en ce concert, si exquis dans le détail, si attentif à ne rien laisser perdre du charme, distillé goutte à goutte, des aromes silvestres émanés de l'églogue mallarméenne, que plus d'un auditeur, soudain subjugué, oublia qu'il avait jadis médit d'un tel art, et se surprit à murmurer, avec une mélancolie tendre et complaisante : C'était donc joli !

De même, le *Requiem* suave, consolant, embaumeur de choses défuntes, de Gabriel Fauré, parut prendre une importance autre qu'à la première audition. Je me souviens qu'à cette époque (10 février 1901) je fus interviewer Mme l'Opinion.

Mme l'Opinion est une aimable petite vieille qui s'efforce, avec une louable persévérance, de parfaire son éducation musicale. Elle possède, rue du Chanoine, derrière la cathédrale, un piano carré d'Ignace Pleyel, facteur du roi, et, dans un recul très lointain d'âges qui en font presque des objets d'art, se profilent en sa mémoire les mélodies : *Fleuve du Tage* et l'*Homme à la carabine* :

« Je croyais, dit Mme l'Opinion, qu'un *Requiem* devait toujours être quelque chose de terrible, d'éclatant et d'effroyable, et que la Providence y affectait volontiers des airs inflexibles de créancier. M. Fauré m'a enlevé cette idée ; je m'acheminerai désormais vers la mort avec plus de douceur. Du reste, ce n'est pas l'image de la mort qui se dégage de cette musique si fine, si enveloppante, mais la pensée du repos, de l'éternel repos : *Requiem æternam*. C'est pourquoi la beauté capitale de cette œuvre est vraiment dans l'idée du pardon. Je sais bien que, au moment du *Libera*, résonne la trompette du jugement, mais c'est moins, je crois, pour frapper de terreur le faible accusé que pour annoncer, avec pompe, l'ineffable Juge. »

Chœurs bien conduits et bons. *Offertoire* et *Libera* posés avec autorité, phrasés avec émotion par M. Paul Daraux, dont une jeune et charmante élève, Mlle Cécile Winsback, se faisait entendre pour la première fois en

ce concert. Elle y soupira jolîment le *Pie Jesu* du *Requiem*. Beaucoup de goût, aussi, dans les *Roses d'Ispahan* et le *Lamento* interprétés par cette cantatrice d'avenir.

Si, des demi-teintes exquises de Fauré, nous passons au clair-obscur, magistral et puissant, de **Ropartz**, c'est grâce au baudelairien *Chant d'Automne* déclamé par M. Daraux.

L'âpre plainte du vent dans les arbres, et celle de la mort, au cœur du poète, traversent toute la première strophe de ce *Chant*. La deuxième, qui, dans les *Fleurs du mal*, passe, sans transition, de la révolte contre l'agonie des choses, à la soumission envers l'aimée au long regard « verdâtre », produit un grand effet, dans la musique de M. Ropartz. L'apaisement est ci moins subit que dans le texte littéraire, car on peut en suivre la gradation, très subtile, depuis les deux derniers vers de la première strophe. Page désespérée et cependant hautaine, triste mais ne demandant du dehors aucun apaisement : on sent très bien l'allure tendue de l'esprit du poète que la vie trouble et déchire, qui ne pleure pas, toutefois, parce qu'il ne voudrait pas pleurer devant une femme.

M. Ropartz, en nous donnant cette remarquable traduction baudelairienne, s'impose à nous, autant comme psychologue intelligent et profond que comme musicien en pleine possession de la maturité de son talent.

Réauditions : de l'*Ouverture de Léonore* (n° 3) qui me plaît extrêmement et de l'*Alleluia du Messie*, qui, cette fois encore — Hændel me pardonne ! — ne me plaît guère.

Xe Concert. — L'avant-dernier concert de la saison est d'ordinaire, à Nancy, uniquement symphonique. Le Xe concert n'a pas failli à cette tradition.

Il était encadré entre deux ouvertures, celle de *Fidelio* pour terminer le cycle, à nouveau parcouru, des quatre *Léonore* de Beethoven ; et celle de *Tannhäuser*, superbe dans l'évocation de Venusberg (à l'Opéra de Paris, cela n'a ni ligne ni couleur !), avec la partie curieuse — et rarement entendue ailleurs qu'en Allemagne — de la petite flûte.

Comme poème symphonique, *Saugefleurie* de M. Vincent d'Indy, œuvre ancienne déjà, exécutée en 1895 à Nancy, dans un festival consacré à son auteur. Cette page paraît dater d'hier (*l'Après-Midi d'un Faune* semble connaître aussi les bienfaits d'une Jouvence). Dans *Saugefleurie* les sonorités sont exquises ; les thèmes ont une saveur mi-légendaire, mi-populaire, d'une rare originalité. Et je songe qu'il en faut, de l'originalité, pour traiter une chasse avec appels de cors, sans évoquer soit l'*Obéron* de Weber, soit le *Chasseur maudit*, soit de nombreuses pages de Wagner. Le thème de la rêverie de la jeune fée, aux bords du lac bleu semé de jonquilles, apparaît, d'une frêle et délicate transparence, aux violoncelles divisés. *Saugefleurie* reste un modèle de poème symphonique, presque uniquement musical, inspiré largement d'un texte littéraire, mais trouvant, en lui, un simple support, et non des bornes étroites et singulières, ce qui est le cas des œuvres de ce genre de l'école russe.

Première et fort belle audition de la *Symphonie en* ut *majeur* de Schubert, celle qui fut son tombeau, l'œuvre « aux divines longueurs », selon Schumann. Il est regrettable qu'entre l'*Inachevée* et cette symphonie nous ne puissions reconstituer la chaîne qui, dans Beethoven, réunit neuf chefs-d'œuvre.

L'on comprend que Schumann ait été enthousiasmé par ces pages, si nettement révélatrices de la nature impulsive et rêveuse de Franz Schubert. Elles relèvent d'une esthétique semblable à celle de l'auteur de *Manfred*, une esthétique régionaliste, si j'ose ainsi dire. Cette symphonie évoque Vienne, au même titre que la troisième de Schumann célèbre Cologne.

D'ailleurs, Schumann est le premier à reconnaître que le talent de Schubert manque de lime, que l'*andante* de la *Symphonie en ut* gagnerait à être écourté, et que l'auteur des suaves lieder, ignorant, toujours, de l'art de conclure, méconnut la science des proportions.

Reconnaissons, d'ailleurs, que, malgré sa durée et ses longueurs esthétiques, cette symphonie ne parut ennuyer ni le public, qui l'applaudit fort, ni les musiciens, qui, conduits merveilleusement par M. Ropartz, donnèrent de l'œuvre une exécution précise, mouvementée (le *scherzo* idéal !), chaleureuse et d'une charmante couleur.

XIe Concert. — *Scènes de Faust* de Robert Schumann.

Ayant eu, à Nancy, la *Damnation* de Berlioz, *Faust-symphonie* de Liszt, la *Procession nocturne* de Rabaud (*Faust* de Lenau), il n'était que temps, pour nous, d'ouïr, enfin, le poème qui se rapproche le plus exactement de la pensée gœthienne, et en particulier du second *Faust*, écrit par celui dont Napoléon disait qu'il était vraiment « un homme ».

Ce haut caractère d'humanité transcendante se retrouve dans les scènes de la première, et surtout de la deuxième partie de l'œuvre de Schumann. La mort de Faust est d'une grandeur émue qui fait songer à Euripide ; la scène à la cathédrale, avec le cri poignant de Marguerite, est d'une sincérité expressive particulièrement heureuse. Il faut admirer le courage, en quelque sorte intérieur, de *Faust*, assailli par *le Souci* ; son hymne panthéiste — d'un panthéisme actif, et non rêveur et passif comme celui de Jean-Jacques — prête un éclat de plus à ce lever du soleil, dégagé des brumes au chant des Elfes, et déjà magnifié par la voix mystérieuse d'Ariel.

Deux grandes idées dominent tout le poème : l'idée d'amour, et celle de volonté. La dernière ne suffirait pas à élever l'âme de *Faust* aux suprêmes hauteurs célestes ; mais ajoutée à la rédemption par « l'éternel féminin », elle le sauve, non seulement de Méphistophélès, que les anges ensevelissent sous les roses, mais encore de la béatitude un peu incertaine et embryonnaire dans laquelle s'agitent les « anges novices » et les « garçons bienheureux »... Il est essentiel de se redire toutes ces choses, si l'on veut comprendre parfaitement la musique, à la fois si savante et si simple, dont Schumann para toutes les parties de l'œuvre. Ainsi s'expliquent l'*Ouverture* qui dépeint l'esprit actif et volontaire de Faust, et le *Finale* où la grâce mélodique, bien schumanienne, se déroule sur un rythme — à la longue un peu fatigant — de marche entêtée (et bien allemande !) vers le ciel enfin conquis.

Le finale est le deuxième, le plus long, le moins souvent exécuté, et peut-être le plus caractéristique, par ses défauts mêmes, apparents surtout à des Français.

A Mlle Winsbach, dont nous avions accueilli avec faveur les récents débuts à nos concerts, était échue la tâche bien lourde de chanter le soprano de Marguerite. La scène de l'église demeura — par suite d'un *trac* soudain de la jeune cantatrice — inférieure à ce qu'elle aurait dû être comme puissance pathétique, et à ce qu'elle aurait pu être comme intensité vocale. Mais le duo du jardin fut exquis de fraîcheur et de netteté comme un gazon après l'orage, et les phrases mélancoliques du *Souci*, ainsi que celles, radieuses, de *la Pénitente*, furent mises en valeur avec une diction d'une école excellente.

Dans une deuxième de *Faust*, Mlle Winsback, en possession entière de ses moyens, eût été, nous n'en doutons pas, digne de tous points d'être admirée. L'on ne demande, à Nancy, qu'à la réentendre.

M. Daraux, chantant *Faust*, qui est dans sa tessiture, cela ne peut manquer d'être parfait, et le bel air qui précède la mort du héros a été, par lui, dit merveilleusement.

Mais qu'on l'entende encore, M. Daraux — et toujours admirable ! — égrener les notes de ténor auxquelles parvient le chant du *Doctor Marianus*, cela ne laisse pas de surprendre. M. Clamer a rendu avec assez de sobriété — mais avec une émission si rude ! — les figures, un peu effacées, de *Méphistophélès* et du *Pater profundus*.

Et M. Warmbrodt fut un délicat et mystique *Pater extaticus*, autant qu'un *Ariel* plein de féerique séduction.

Grâce à Dieu, l'on eut recours largement, pour les quatuors vocaux et quelques soli, aux éléments de la ville : M. Bauer, Mlle Galtier et René se firent apprécier de façon flatteuse, ainsi que Mlle Serrière, dont le solo des *Roses effeuillées* parut délicieusement clair à ses notes d'eau courante et transparente.

Mater Gloriosa, *Marie l'Egyptienne* étaient incarnées par Mlle Croiza, alto, de riches ressources vocales, qui créa avec grand succès, au théâtre de Nancy, le rôle de *Messaline* dans la pièce d'Isidore de Lara.

Les chœurs, sages et disciplinés, gagneraient à fouiller davantage les détails que le *lied* de Schumann réclame pour être, à l'exécution, tout à fait suave.

La traduction employée était celle de M. Amédée Boutarel. Elle serre de près le texte, quelquefois aux dépens de l'euphonie, et rend fort estimable le *Faust*, très correctement édité à Paris chez Costallat (avec les deux versions du Finale).

Que l'orchestration de Schumann ne soit pas celle de Berlioz ou celle de Glazounow ou de Claude Debussy, cela ne fait aucun doute ; mais telle qu'elle est — et bien rendue dans sa massivité par l'orchestre des concerts du Conservatoire, — je ne la déteste pas, avec sa prédominance d'altos et de violoncelles, ses trompettes presque jamais éclatantes, ses coups de timbales marquant plus le rythme qu'ils ne le colorent.

Un tel effort, de la part de M. Ropartz et de ses collaborateurs, ne peut être dépensé en une seule journée. A l'an prochain, donc, avec d'autres merveilles, la reprise de ce *Faust* qui enchantera toujours les poètes !

René d'Avril.

P.-S. — Je n'apprendrai pas aux lecteurs du *Mercure* que M. J.-Guy Ropartz a remporté le prix Crescent avec une œuvre colossale : sa *Symphonie avec chœurs* (n° 3). Les Nancéiens se préparent avec joie à aller entendre la 1re de cette symphonie au Conservatoire de Paris, pour, ensuite, la mieux goûter encore à celui que l'auteur dirige avec tant de compétence.

R. d'A.



COURRIER D'AMÉRIQUE.

Nouvelles musicales de Boston.

Le concert symphonique du 28 avril a terminé la saison musicale de Boston. En voici le programme :

Berlioz.	Ouverture du *Carnaval romain.*
J.-S. Bach.	*Prélude, Adagio et Gavotte* (arrangé pour cordes par Bachrich).
Tchaïkovsky.	*Ouverture pour Roméo et Juliette.*
Beethoven.	*Symphonie* en *ut* mineur.

La liste suivante donnera une juste idée de ce que furent les 24 concerts de la saison dernière.

Œuvres exécutées aux concerts symphoniques pendant la saison 1905-1906 :

J.-S. Bach. *Suite* en *ré* majeur n° 3 pour orchestre.
Prélude, Adagio et Gavotte (transcrits pour cordes par Bachrich).
Pastorale de l'*Oratorio de Noël.*
Toccata en *fa* majeur pour orgue (Wallace Goldrich).

Beethoven. *Symphonie* en *ré* majeur.
Symphonie en *mi* bémol majeur (*Héroïque*).
Symphonie en *ut* mineur.
Symphonie en *fa* majeur (*Pastorale*).
Symphonie en *fa* majeur n° 8.
Ouverture d'*Egmont.*
Concerto en *ré* majeur pour violon (Willy Hess).
Concerto en *mi* bémol majeur pour piano (Adèle aus der Ohe).

Berlioz. Ouverture du *Carnaval romain.*

Boehe. *Départ d'Ulysse et naufrage*, épisode pour orchestre.

Brahms. *Symphonie* en *ré* majeur.
Symphonie en *mi* mineur.
Concerto en *ré* majeur pour violon et orchestre (Hugo Hermann).

Busoni. *Ouverture pour une Comédie*, en *do* majeur.
Les Harnachés, suite pour orchestre.

Chausson. *Symphonie* en *si* bémol majeur.

Coleridge-Taylor. *On away ! Awake, Beloved*, de la *Fête nuptiale d'Hiawatha* (Ben Davies).

Converse. *La Belle Dame sans merci* (d'après le poème de Keats). Ballade pour solo de baryton et orchestre.

Debussy. *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune.*

Dukas. *L'Apprenti Sorcier*, scherzo pour orchestre.

Dvorak. *Le Pigeon de la Forêt*, poème symphonique.
Ouverture *Nature.*
Concerto en *si* mineur pour violoncelle (Henri Warnke).

Elgar. Ouverture *Au Midi.*

Fauré. *Pelléas et Mélisande* (dirigé par V. d'Indy).

C. Franck. *Psyché et Cupidon*, de *Psyché*, poème symphonique, dirigé par d'Indy.
Les Jardins de Cupidon, de *Psyché*, poème symphonique, dirigé par d'Indy.

Glazounof. *Le Kremlin*, tableau symphonique en trois parties.

Goldmark Ch. Ouverture de *Sakountala.*
Ouverture *Au Printemps.*
Concerto en *la* mineur pour violon (Jacques Hoffmann).

Goldmark R. Ouverture de *Hiawatha.*

Grieg. *Concerto* en *la* mineur pour piano (Olga Samaroff).

Haendel. Air : *Oh ! si j'avais la lyre de Jubal*, de l'oratorio *Josué.* (Mary Ilissem de Moss).

D'Harcourt. Ouverture de l'opéra *Le Tasse.*

Haydn. *Symphonie* en *ré* majeur.
Symponie en *si* bémol majeur.

Humperdinck. Introduction du 3e acte de *Les enfants du roi.*
Humoresque.

V. d'Indy.	*Symphonie* sur un air montagnard. *Symphonie* en *si* bémol majeur. Variations *Istar* (ces trois œuvres dirigées par l'auteur).
Jaques-Dalcroze.	*Concerto* en *ut* mineur, pour violon et orchestre (H. Marteau).
Liszt.	*Faust-symphonie.* *Le Tasse*, poème symphonique. *Concerto* en *mi* bémol majeur pour piano et orchestre (Rudolph Ganz). *Concerto* en *la* majeur pour piano et orchestre (Waldemar Luetsche). Chant *Loreley* avec orchestre (Louise Homer). *Orphée*, poème symphonique.
Lœffler.	*La Villanelle du Diable*, fantaisie pour orgue et orchestre d'après le poème de Rollinat.
Mac Dowell.	*Lancelot et Elaine*, poème symphonique.
Mahler.	*Symphonie* nº 5.
Marschner.	*En ce jour*, air pour baryon de Hans Heiling (D. Bispham).
Mendelssohn.	*Symphonie* en *la* majeur (italienne). *Ouverture* du *Calme de la Mer*, du *Retour au Pays* et de *la Belle Mélusine.* *Concerto* en *mi* mineur pour violon (Marie Hall).
Mozart.	*Symphonie* en *sol* mineur. — en *do* majeur. Scène *Il est parti* et aria de *Cosi fan tutte* (Emma Eames). Air de la *Flûte enchantée* (Mary Hissen de Moss).
Paine.	Prélude des *Oiseaux* d'Aristophane.
A. Rubinstein.	*Concerto* en *ré* mineur pour piano et orchestre (Ernest Hutcheson).
Saint-Saëns.	*Concerto* en *la* mineur pour violoncelle et orchestre (Elsa Ruegger).
Schillings.	Prélude au 3e acte des *Pipers Holiday.*
Schubert.	*Symphonie* inachevée en *si* mineur. *Symphonie* en *ut* majeur. *Concerto* en *la* mineur pour piano et orchestre (Harold Bauer).
Sinding.	*Concerto* en *la* majeur pour violon et orchestre (Félix Winternitz).
Smetana.	Ouverture de l'opéra *Libussa.*
R. Strauss.	*Italie*, fantaisie symphonique. *Mort et Transfiguration*, poème musical. *Till Eulenspiegel*, symphonie.
Strube.	*Concerto* en *fa* dièse mineur, pour violon et orchestre (Timothée Adamowski).
Tchaïkowsky.	*Symphonie* en *fa* mineur. *Francesca de Rimini*, fantaisie orchestrale. *Roméo et Juliette*, ouverture-fantaisie. *Thème et Variations* de la *Suite* nº 3 en *sol* majeur.
R. Wagner.	*Huldigungs Marsch.* Bacchanale de *Tannhäuser.* Air d'Elisabeth de *Tannhäuser* (Johanna Gadski). Chant de concours des *Maîtres Chanteurs.* Dernier acte du *Crépuscule des Dieux* (Johanna Gadsky et Ellison Van Hoose).

R. Wagner.	Vendredi Saint de *Parsifal*.
	Scène et air de *Rienzi* (Louise Homer).
Webber.	*Symphonie* en *ut* mineur.
Weber.	Ouverture du *Freyschütz*.
	Ouverture d'*Euryanthe*.
	Concerto en *fa* mineur pour piano (Alfred Reisenauer).
	Air du *Freyschütz* (Ben Davies).

La question importante du moment est le changemeut de direction de cet orchestre, M. Sericke ayant donné sa démission après plusieurs années de travail sérieux et remarquable. Le nom du nouveau chef d'orchestre sera connu dans une semaine ou deux probablement.

La première exécution de *The Pipe of desire*, opéra en un acte (musique de F.-S. Converse, paroles de E. Barton, tous deux Américains), a été un événement de grand intérêt. Le libretto est charmant à la lecture, mais, hélas ! à la scène il est lourd et obscur et manque d'action et d'intérêt. Par contre, la musique mérite tous les éloges ; l'orchestration en est presque toujours intéressante et euphonique, et l'expression dramatique souvent remarquable.

Le critique du *Boston Herald* parle de M. Converse comme d'un « compositeur qui possède des dons rares pour la musique dramatique : une nature à la fois impressionnable et virile, mais d'une virilité sympathique, une science des effets orchestraux unie à un sens fin et poétique des harmonies, des rythmes et du coloris, et, par-dessus tout, de l'imagination. Ajoutez à toutes ces qualités une facilité technique qui lui donne une grande autorité. »

Ch. M. L.



CORRESPONDANCE

Paris, 10 juin 1906.

Mon cher Confrère,

Voudriez-vous avoir l'obligeance d'insérer dans le prochain numéro du Mercure musical *la communication suivante que j'ai adressée, sans succès, à M. Mangeot, il y a quinze jours ?*

A titre documentaire simplement.

Merci d'avance et bien à vous.

J.-G. Prod'homme.

Paris, 22 mai 1906.

Monsieur le Rédacteur et cher Confrère,

Voulez-vous me permettre de vous adresser une rectification au sujet de la belle lettre de Berlioz à Liszt, du 22 janvier 1839, que vous venez de publier dans le Monde musical ? *Cette lettre, qui vous est communiquée par*

MM. Calmann-Lévy, éditeurs des œuvres littéraires de Berlioz, est loin d'être inédite, comme vous le croyez certainement, en la donnant comme telle aux lecteurs du Monde musical. *Elle a déjà été publiée trois fois au moins, en français, depuis dix ans, avec deux autres lettres de Berlioz à Liszt (25 janvier 1836 et 30 juillet 1837) :*

1° Dans le Gaulois *du 2 janvier 1896, par les soins de M. Emile Ollivier, à qui appartiennent les originaux ;*

2° et 3° Presque simultanément, par Mme La Mara et par moi-même, dans les Briefe an Liszt (3. *Folge, Leipzig, 1906) ; et dans la* Rivista musicale italiana *d'avril 1905.*

En outre, j'ai reproduit dans ma biographie : Hector Berlioz (1803-1869), *parue l'an dernier, une partie de la lettre que vous venez de réimprimer. Comme vous le voyez, les éditeurs des œuvres littéraires de Berlioz ne vous ont communiqué que des pages rien moins qu'inédites en vous faisant reproduire une des trois lettres à Liszt, puisque celles-ci sont connues depuis plus de dix ans, et qu'en outre elles ont été traduites, si je ne me trompe, dans des périodiques anglais et allemands.*

Timeo Danaos et dona ferentes,

*répétait parfois notre Hector, qui savait par cœur l'*Enéide *et connaissait ses contemporains.*

Vous m'excuserez de terminer par cette citation virgilienne, et, en vous demandant d'accueillir favorablement cette rectification, je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur et cher Confrère, l'assurance de mes sentiments dévoués.

J.-G. PROD'HOMME.

Nous avons résolu, pour notre part, de ne plus jamais nous étonner des procédés du *Monde Musical.*



ÉCHOS.

Les ennemis de Vincent d'Indy. — Ils sont nombreux, mais inégaux en talent, ainsi que le montrera ce savoureux extrait d'un de nos confrères, voué à la littérature orphéonique :

A Monsieur H. Rénier.

Mon cher et honoré Confrère,

A votre curieux article publié dans Le Journal Musical *au sujet de l'antipathie du sieur Vincent d'Indy à l'égard des Orphéonistes, article judicieux et spirituel dont nous avons tous apprécié et admiré la logique, permettez-moi, je vous prie, d'ajouter ces quelques lignes.*

En 1893, au Concours musical de Roannes (Loire), dont je faisais partie du jury, voici les charmantes (lisez ignobles) appréciations que ledit sieur Vincent d'Indy a faites dans son rapport présidentiel au sujet de l'exécution de la Société de Varenne-sur-Allier, 3e division : « Pourquoi choisir cet

insipide et vulgaire air de bastringue qu'est l'ouverture du *Voyage en Chine*, de Bazin ? » (*sic*).

Attendez, cher Monsieur Rénier, ce n'est pas encore tout.

A ce concours de Roannes prenaient part aussi deux autres sociétés, celle de Saint-Chaume et celle de Tarare. Or, le sieur Vincent d'Indy, toujours aussi poli et aussi convenable à l'égard des vrais maîtres reconnus et sacrés ceux-là, dit ceci (*toujours dans son rapport présidentiel*) : « Le temps n'est « plus où des malfaiteurs comme Adolphe Adam s'arrogeaient la licence « d'ajouter des trombones aux œuvres de Grétry, de Monsigny, de « Mozart, de Beethoven qui n'en ont jamais écrit » (*sic*). *Parbleu ! ils n'en avaient pas encore. Et puis, en outre, leur orchestration n'était pas destinée à celle des morceaux de concours pour harmonies et fanfares où le trombone est absolument indispensable.*

Eh bien ! cher Monsieur H. Rénier, que dites-vous de ces belles et respectueuses appréciations ? Traiter Bazin de bastringueur *et Adolphe Adam de* malfaiteur... *oh ! ignoble, trois fois ignoble, n'est-ce pas ?*

Allons, Monsieur Vincent d'Indy, assez, assez, bon Dieu ! de votre mot ignoble *: gardez-le pour vous si cela vous convient, mais ne le jetez pas à la tête vénérée et illustre de nos maîtres du passé, du présent et de l'avenir, ni à celle si sympathique de nos chers et braves enfants d'Orphée et de Sainte-Cécile.*

Agréez, je vous prie, cher et honoré confrère, mes salutations distinguées et cordiales.

ANTONY LAMOTTE,
Compositeur de musique.

« M. Antony Lamotte, ajoute notre estimable confrère, est trop connu des orphéonistes pour qu'il soit besoin d'ajouter un commentaire quelconque. Disons seulement, qu'après Bazin bastringueur et Adolphe Adam malfaiteur, nos génies modernes ont qualifié d'*empoisonneurs publics* Meyerbeer, Gounod et autres. Le mieux n'est-il pas d'en rire ? »

Nous n'avons pas la science des orphéonistes : nous ignorions M. Antony Lamotte. Mais nous savons aujourd'hui que ce compositeur défend ses dieux avec autant d'ardeur que d'esprit, et qu'il ne s'est jamais avisé que le trombone était d'un usage courant dès le XVIe siècle.

Encore le spectre du Commandeur. — Nous avions déjà dit que M. Bruneau avait fait paraître seulement dans une Revue, lue par quelques virtuoses et professeurs de province, une circulaire invitant les compositeurs, désireux d'être joués au salon d'Automne, à faire parvenir à son domicile des œuvres inédites, en même temps qu'un bulletin de vote avec deux noms de musiciens. Le jury, déjà composé de MM. Gabriel Fauré, A. Bruneau et A. Parent, devait s'augmenter des deux noms qui auraient réuni le plus de suffrages. — Le résultat du scrutin est maintenant connu : M. Vincent d'Indy est passé en tête. C'est là un témoignage de la sympathie et de la confiance en son impartialité de jugement qu'inspire aux artistes le grand compositeur. Cette élection est d'autant plus significative que nous croyons savoir que les musiciens de la *Schola* n'ont pas participé à ce concours. — Oh ! ce Vincent ! toujours lui ! Quelle est donc cette force qui le pousse malgré lui sur le piédestal où invariablement M. Bruneau — ce Préfet de musique — s'installe lui-même pour mieux assouvir ses haines et ses rancunes ?

Le deuxième élu est M. Massenet.

M. Combarieu a obtenu une voix, et pourtant on avait stipulé qu'il fallait élire un musicien.

César Franck, par Vincent d'Indy. Un vol. in-8° écu de la collection *Les Maîtres de la Musique*, 3 fr. 50 (Félix Alcan, éditeur).

Un livre sur *César Franck*, par le plus illustre disciple du maître, devenu un maître à son tour, tel est l'ouvrage impatiemment attendu que donne aujourd'hui M. Vincent d'Indy.

Après une bibliographie pour laquelle les héritiers de César Franck ont bien voulu fournir d'importants documents, M. Vincent d'Indy montre la carrière du maître se développant, avec une harmonieuse puissance, en trois périodes de progrès constants, pour aboutir à ces chefs-d'œuvre absolus, le *Quatuor*, les *Chorals* d'orgue, les pièces pour piano, les *Béatitudes* enfin. Inutile de dire avec quelle compétence et quelle sûreté M. Vincent d'Indy analyse, en illustrant son commentaire de frappantes citations musicales, les œuvres principales de Franck.

Ayant étudié l'homme et l'artiste, M. Vincent d'Indy rend ensuite hommage au maître admirable que fut César Franck, dont l'école constitue l'une des plus solides phalanges de la musique française contemporaine.

Ce livre, où l'intérêt du sujet n'a d'égal que celui qui s'attache au nom de son éminent auteur, continue d'une manière vraiment sensationnelle la collection des *Maîtres de la Musique*, qui, dirigée à la librairie Félix Alcan par M. Jean Chantavoine, fut inaugurée par le magistral *Palestrina* de M. Michel Brenet et qui s'augmentera sous peu d'un *Bach* dû à la plume savante de M. André Pirro.

Du danger des programmes. — Un de nos confrères, qui manie en virtuose le style des communiqués officieux, annonce en son numéro du 1er juin que M. Sautelet, au concert Mel Bonis, « chanta avec une grâce fine deux mélodies de Ravel sur des poésies de Marot »... qui furent chantées par Mme Bathori. Entre le délicat baryton et l'exquise diseuse, la confusion est étrange, mystérieuse, inquiétante. Plutôt que d'admettre un pareil défaut de discernement, nous voulons croire que le critique à qui nous devons ces lignes ne s'est inspiré, pour les écrire, que d'un programme fallacieux. Mais que penser alors de son enthousiasme pour le quatuor de Mme Mel Bonis, « d'une facture si souple et si ferme », et d'un « art si délicatement expressif et séduisant » ?

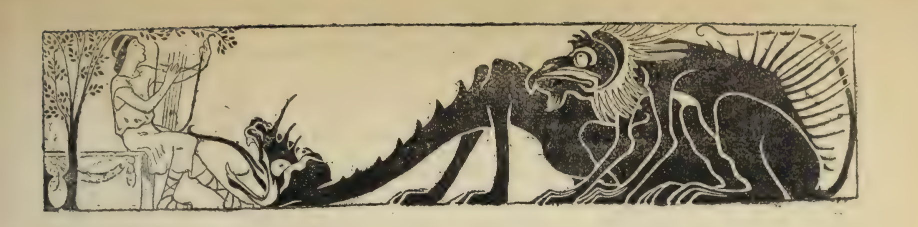
Le Sottisier musical. — « L'orchestre... a exécuté la symphonie en ré majeur de Bach. » — *Le Courrier Musical*, 1er juin, p. 392.

« ... La scène finale du *Crépuscule des Dieux*, précédée de la *Marche funèbre* de Siegfried... » — *Le Courrier Musical*, 1er juin, p. 399.



Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



UNE SOIRÉE MUSICALE AU DÉSERT

(*Notes de voyage*)

Au petit trot de nos montures — cavales maigres et nerveuses, filles du désert, — nous allions, tandis que le jour peu à peu se levait et que, par delà un rideau de collines nues, arides, montait le soleil, majestueux, lent, jetant tout autour de lui, dans le fond de l'horizon, une profusion de teintes changeantes, rapides comme des apercevances de mirage.

Les monts de Moab apparaissaient devant nous, se dégageant de mieux en mieux, avec leurs tons d'azur coupés de veines plus sombres trahissant des ravins et des précipices.

Jéricho, Er Riah, Moab, la mer Morte ! Et cette lande immense toute en grisailles pailletées de rose, et ces plaines d'où toute végétation est bannie, où le sol, mouvant et maudit, semble porter le poids d'un anathème sourd, irrémissible ! Comme ma pensée s'évaguait sur ces choses ! Je les idéalisais à plaisir et, d'avance, j'en savourais les charmes énigmatiques.

Et pourtant elle est bien triste, cette course de presque une journée, à travers ce désert de Juda aux colorations crues, où le gris dans toutes ses nuances domine, s'attache à tout, se colle aux pierres, aux ruines et jusqu'aux troupeaux et au pâtre qui les pousse à l'aventure, voués à la déception. Maintenant le soleil dardait ses rayons sur la caravane.

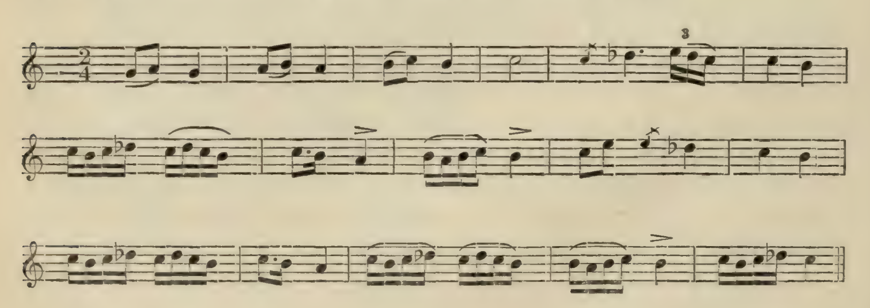
« Il faudrait chanter la romance de *Ktir tchélébi* pour égayer la route », observa Aïça, un brave *moukre* que j'avais pris à Jérusalem.

Je ne répondis pas. Je connaissais la monotonie lassante,

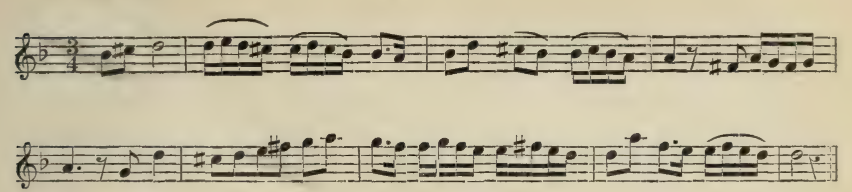
lancinante, la mélodie plaintive et quasi pleureuse dont il parlait ; il me l'avait déjà servie sur le chemin de El Béthel, et l'effet avait été désagréable. Du reste, on préférait le calme, et un peu de rêve, à cette heure. Cette lumière blanche du ciel palestinien vous éblouit, vous donne l'impression d'un étiolement à petit feu, et l'on voudrait somnoler, méditer sans faire d'effort, laissant l'imagination vagabonder de par les pages et les souvenirs de la Bible dont les cadres sont là...

Parfois la silhouette élancée, énorme, d'un chameau, se découpait en traits brefs sur une hauteur; dans le bleu du ciel on aurait dit une tache. On la voyait se mouvoir d'un rythme régulier avec des cadences tranquilles, projetant sur les pierres une espèce d'ombre violacée. Aïça connaissait le chamelier; et, de fort loin, ils s'interpellaient et se saluaient, les deux mains devant la bouche, les paumes bombées, formant cornet, criant de toutes leurs forces.

Aïça avait deviné que je n'étais pas d'humeur à goûter ses thrènes sur la *Ktir tchélébi* (*très belle*) ; il changea de thème, et se mit à chanter un air de son village. Sur le même ton trillé, coupé comme des soupirs d'asthmatique, bien fait pour s'harmoniser avec ce sol aride où rien de saillant ne frappe le regard, il commença une mélodie interminable. Selon la mode arabe, il se mettait peu en peine des paroles qu'il inventait à son gré, un peu sur tous les incidents du voyage. Ses phrases mélodiques avaient de brusques arrêts ; elles finissaient à l'avenant, sans règle, comme pour mieux narguer nos oreilles européennes. Il faisait de longs intervalles entre les couplets ou les parties de ces couplets ; puis soudain, comme pris d'inspiration, il repartait de son gosier enragé, aux syllabes dures. Cela montait, montait parfois à des hauteurs qu'un ténor léger eût pu difficilement atteindre ; à d'autres moments on eût cru un demi-roucoulement très doux, presque intérieur comme cette musique étrange, énervante à la longue mais légèrement mystique des derviches tourneurs en train d'évoluer au son des flûtes fuselées. Je notai des bribes du chant d'Aïça.



et encore :



Et cela dura des heures, et mon moukre ne paraissait nullement fatigué.

De temps en temps des femmes nous croisaient. Elles avaient toutes le visage tatoué de formes bizarres ; leurs longues robes bleues étaient serrées à la ceinture et elles avaient attaché sur leur cou leurs manches amples terminées en pointe. Elles portaient l'outre sur la tête, et souvent un enfant se balançait dans une sorte de banne, sur leur dos. Très dignes, on les voyait se perdre dans les rochers.

A mesure que nous avancions, nous rencontrions des têtes plus fières, des regards plus nobles. Plus rapides aussi et plus sveltes, les chevaux noirs des Bédouins, rois du désert.

... Après dix heures de marche nous étions enfin dans la tribu des *Beni-Sakre*, la plus hospitalière à vingt lieues autour du Kairak. Le chef, Djibrin, nous accueillit fort bien, avec cette solennité des peuples orientaux. Comme nous voulions camper à part — nous avions nos tentes, — le vieux Djibrin insista pour nous faire accepter l'hospitalité de son « douar ». Quand un Arabe fait à un étranger l'honneur de l'appeler à sa table, quand il lui dit : « Vois-tu ? Ceci est à toi ; tu es le maître et je suis ton esclave ! » ce serait une impolitesse sans nom que de refuser. Ce serait répondre à peu près ceci : « Fort bien, cheikh ; mais tu es indigne que je consente à entrer chez toi ; mon pied serait souillé au contact... » Nous acceptâmes donc et, d'ailleurs, de bon gré.

Le souper fut modeste ; les tribus bédouines ne connaissent guère le luxe de la table et, même pour les étrangers, le menu est toujours simple. Djibrin nous offrit son *lében* (lait caillé), son *taboun* encore tout chaud que les femmes apportèrent en gâteaux empilés, on tua même un mouton et l'on but du lait de chamelle dans de grandes coupes d'argile.

« Les hommes du désert, me dit alors le cheikh, sont nobles et généreux. Il est trop tard pour la *fantasia.* Tu entendras les chants de nos solitudes, et aussi le *zaghalît* qui fend l'espace. »

La tribu des Beni-Sakre occupe la pente occidentale des monts de Moab. Nous sortîmes devant la tente et l'on s'accroupit, silencieux...

La soirée était d'un calme idéal; le ciel était d'un bleu foncé tirant sur le violet; on l'eût dit transparent. A nos pieds, tout au fond, la mer Morte agitait lourdement ses eaux phosphorescentes, dont le choc montait vers nous, se fondant avec les mille murmures de la nuit, comme pour s'associer à la rêverie universelle. Tout autour du « douar », sans mot dire, hommes et femmes venaient prendre place ; on les entendait à peine marcher, froissant les herbes sèches qui craquaient sous leurs pas. Nous formions, dans ce groupe exotique, un ensemble plus banal qui dérangeait un peu la couleur locale. On se recueillait avant d'écouter cette musique du désert dont le cheikh voulait nous faire goûter les charmes.

Et en effet... voici que, dans la nuit, soudain, une mélopée lente s'éleva, portée sur les brises très douces. Une voix d'homme très contenue, qui paraissait venir de fort loin, rythmée à l'arabe et trillée... Peu à peu la voix prit de l'assurance, développa son ampleur. Ce n'était pas un chant de guerre, mais plutôt une mélodie très tendre et sentimentale accompagnée par une sorte de violon plat à deux cordes, aux notes un peu sourdes et, dans cet instant, mystérieuses, évocatrices. Le Bédouin qui jouait de cet instrument en avait posé la boîte sur ses genoux et, lentement, de son archet, il caressait les chanterelles.

Quand ce chant eut pris fin, d'autres lui succédèrent. On dit la gloire des ancêtres, les razzias émouvantes et les incursions dans les tribus voisines, et les exploits des cheikhs toujours vainqueurs; les plus jeunes chantèrent leur fiancée; exaltés au récit des combats de leurs pères, ils promettaient de ne point dégénérer. Puis, des femmes exécutèrent une danse rapide. Tout en dansant, elles suivaient le rythme donné par un tambourin que battait l'une d'elles; elles avaient de longs cris stridents et des pauses subites; leurs voix aiguës se prolongeaient très loin. Parfois elles frappaient dans leurs mains, en cadence, tandis que les enfants, émerveillés du spectacle, poussaient des *You! You!* enthousiastes.

Dans les ténèbres, que la lune coupait de rayons jaunes, on eût dit je ne sais quelle évocation féerique du temps passé où les fées dansaient et folâtraient, à la brune, dans les bois ou sur les chemins.

Les chants se continuèrent encore longtemps. J'aurais voulu les noter tous, mais comment? On n'y voyait pas assez et, d'ailleurs, allez prendre, à la première audition, l'infinie variation de ces mélodies du désert! Il n'y fallait pas songer. Tout au plus quelques notes m'en restèrent, et je ne voudrais pas affirmer qu'elles sont absolument exactes.

— « *Tchelbi ?* » « Est-ce joli ? » me demanda le cheikh tandis que nous nous retirions en le remerciant.

— « *Mach' allah !* » « Splendide ! » répondis-je simplement, tout en suçant le bout de mon « narghilé ».

Djibrin voulait nous offrir sa plus belle jument et fut bien étonné de notre refus.

Au matin nous reprîmes notre route à travers le désert.

Or, comme nos montures, suivant les sentiers, faisaient tintinnabuler les sonnailles attachées à leur cou, rythmant la marche, Aïça reprit sa chanson de la veille. Mais, cette fois, elle me parut plus extravagante, plus insaisissable, car, sans doute, Aïça avait senti ses instincts se réveiller, toute la poésie du désert affluer à son âme en bouffées chaudes ; et il lui fallait la dire au ciel et à l'espace... Dans le fond, tout en bas, la mer Morte bleuissait infiniment...

Salvator Peïtavi.



SCHUMANN

ET CAMILLE MAUCLAIR

L'éditeur Laurens vient d'enrichir sa collection de « Musiciens célèbres » d'un *Schumann* essentiel et succinct, de Camille Mauclair, qui fixe les résultats d'une intéressante rencontre de sensibilités parallèles mais souvent étrangères l'une à l'autre : celles d'un poète et d'un musicien. Les deux lyres ne sont pas toujours accordées à l'unisson, et l'on rencontre des frères ennemis dans la double lignée des fils d'Apollon Musagète. Tel n'est point le cas aujourd'hui. Jamais poète ne fut si profondément épris des choses de la musique que M. Camille Mauclair et jamais compositeur ne put trouver un commentateur plus respectueusement attendri. De cette vénération aimante provient même le seul défaut de l'ouvrage. La collection Laurens s'impose un double idéal : enseignement et vulgarisation ; le livre du poète ne peut raisonnablement prétendre qu'à la seconde partie de ce programme. Vulgarisatrice, certes, et de splendide façon, la glose dont s'accompagne l'exposé des créations schumanniennes, mais dépourvue de toute valeur enseignante. L'auteur, du reste, ne manquera pas de proclamer que l'intention didactique était loin de sa pensée, et j'accorde qu'il a eu raison d'écarter de sa route cette maussade compagne de voyage.

Par contre, avec quelle ardente sympathie est relatée la lutte perpétuelle que fut l'existence de Schumann, lutte contre une mère aimée pour obtenir le droit de se consacrer à son art, lutte contre le cher professeur Frédéric Wieck, pendant quatre longues années, pour mériter la main de sa fille Clara, lutte désespérée contre la neurasthénie et le spectre, chaque jour plus menaçant, de la folie ! Camille Mauclair, très épris de son sujet, n'a pas manqué d'étendre à tous les détails de la vie et de l'œuvre schumanniennes l'affection que lui inspire son modèle.

C'est, en effet, avec plus de précision que de vraisemblance

que les productions de Schumann sont groupées, dans cette étude, sous des rubriques ingénieusement sentimentales. Il ne faudrait voir dans ses compositions de piano que des « confidences » et des « états d'âme ». On sentirait nettement dans les *Etudes symphoniques* la souffrance des séparations, et les *Kreisleriana* ne seraient que des « cris d'amour envoyés à Clara » ! Par de subtiles, trop subtiles interprétations, toutes les pages de Schumann (que j'aime mieux croire délicieusement instinctives (1), concourent à consolider le savant édifice de psychologie construit par la piété du poète. Les *Novelettes*, les *Nocturnes*, les *Blumenstücke* sont tout simplement « une autobiographie psychique qui force l'auditeur, s'il veut tout comprendre, à retrouver dans cette musique l'évolution intime du fiévreux et tendre jeune homme qui l'a écrite ». Les *Sonates* sont le résultat d'une « recherche de l'unité », d'un « souci de se parfaire », d'un désir volontaire de trouver mieux que les courtes pièces impressionnistes. La *Fantaisie en ut majeur* est une pure confession lyrique. Il y a bien ces malheureuses *Etudes pour piano pédalier* et ce *Concerto* incommode qui se refusent à entrer dans l'artificielle combinaison de Mauclair (le moyen de démontrer le subjectivisme de ces gymnastiques des quatre membres !); mais ces compositions rebelles serviront d'appui indirect au solide système : l'auteur y verra la preuve d'un apaisement de l'inspiration « douloureusement exacerbée par les luttes pour la conquête de la femme aimée, et calmée par l'exaucement du vœu : la pensée s'est élevée, mûrie, au-dessus de la sensibilité en émoi ». Et c'est ce qui expliquera ces œuvres ayant un « but technique et défini » au lieu d'être des confidences au cher instrument. Puis viendra le retour aux pensées intimes qui engendrera l'*Album pour la Jeunesse*, cher à Jean d'Udine, et il faudra voir un solennel adieu au piano consolateur dans les *Waldscenen* et les *Bunte Blaetter*.

Le passage des œuvres de piano aux albums de chant se légitime à merveille : « Schumann avait connu l'angoisse. Lorsque le bonheur lui fut enfin venu, il fit ce qu'il avait fait dans la peine : il chanta. Mais cette fois son art prit une voix humaine et les Lieder naquirent. » La forme vocale de l'inspiration schumannienne est donc d'origine exclusivement conjugale ! On frémit en songeant que nous serions irrémédiablement privés de ces recueils si Schumann avait persisté dans le céli-

(1) Dans sa très remarquable étude sur le *Préraphaélisme anglais*, M. Raymond Laurent, opposant à la critique anthropocentrique de Ruskin l'esthétique d'Oscar Wilke, rappelle que ce « disciple exaspéré de Swinburne » a dit : « Un artiste doit créer de belles choses, mais ne rien mettre de lui en elles ». (L'*Ermitage*, 15 juin 1906.)

bat ! J'aime aussi cette explication de l'évolution symphonique : « La musique de piano et les lieder de Schumann constituent une sorte de vaste confession psychologique. Mais après les dix années où la majeure partie de ces œuvres fut réalisée, l'artiste, en ayant fini avec les luttes de sa jeunesse, heureux dans sa vie privée, parvenu à la maturité, songea à dépasser son Moi et créer des œuvres objectives dont il ne serait plus le personnage essentiel. » Et ce furent le *Paradis et la Péri*, *Faust*, *Geneviève*... et *Manfred* ! Il est difficile de pousser plus loin le goût du bon ordre et de la symétrie, la passion de l'élégante explication. Pour couronner cet arbre généalogique si correctement émondé, l'auteur a réservé, les deux médiocres compositions religieuses intitulées *Messe* et *Requiem* qui ne rentraient dans aucune des précédentes catégories, et voici comme il les présente : « Le style religieux semblait à bon droit à Schumann l'expression suprême de la musique : après avoir exprimé la fantaisie, le lyrisme, les passions, les nuances de la plus raffinée sensibilité, il trouvait dans la maturité le désir naturel d'atteindre aux plus hauts sommets de son art. Il écrivit donc une *Messe* et un *Requiem.* » Que Schumann, qui était d'une religiosité très discutable, prisât si fort le style pieux, voilà qui paraît assez sujet à caution ; mais on ne saurait planter d'un geste plus décidé le petit drapeau dont les constructeurs ont accoutumé d'orner leurs charpentes le jour de leur achèvement ! La section d'architecture psychologique n'est pas encore connue aux salons annuels, sinon l'exposant Mauclair y aurait conquis depuis longtemps la première médaille !

Malgré moi, je songe à une phrase écrite par Schumann lui-même et dont j'imagine que nous avons le droit de tirer une précise indication pour les intentions secrètes de son auteur : « Pour décider, dit-il, jusqu'à quel point la musique instrumentale doit pousser la représentation des pensées, je trouve que beaucoup de gens ici s'en tourmentent trop. On se trompe assurément si l'on croit que les compositeurs ont rangé devant eux plumes et papier dans ce dessein mesquin d'exprimer, de figurer, de peindre ceci ou cela !... » Je me permets de signaler à Camille Mauclair cette claire profession de foi du musicien qu'il veut condamner au subjectivisme à perpétuité. Aussi bien le malentendu est classique entre les créateurs et leurs commentateurs : de tout temps, la Critique affamée de classifications et de hiérarchies logiques a méconnu les droits à l'inconséquence, à la contradiction, à l'absurdité que tout artiste a le devoir de revendiquer. L'analyse patiente ne comprendra jamais rien à la joyeuse inconscience des synthèses.

Du moins, de par son délicat déterminisme, la présentation

plus ingénieuse que légitime de l'œuvre schumannienne offre un singulier attrait. Ce livre de poète, tout imprégné d'une vénération touchante pour le musicien (dont Camille Mauclair admire jusqu'à l'orchestration, pourtant peu défendable), contribuera plus à faire aimer Schumann que les mieux conduites des études musicales.

Après cela, il faudrait un esprit désagréablement chagrin pour reprocher à l'auteur de n'avoir point, dans son volume, parlé de musique. Je louerai ce courage : à un collaborateur de revues spéciales, il eût été très facile de s'étayer de collaborations techniques dont Camille Mauclair a dédaigné l'appui. Que les compositeurs qui n'ont jamais été victimes des compétences lui jettent la première pierre.

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

P.-S. — Un détail : à la page 45 l'auteur traduit les « lettres dansantes » du *Carnaval* ASCH, par *Mi, Do, Si, La,* alors que ces lettres sont en réalité, A, Es, C, H, et signifient *La, Mi bémol, Do, Si.*



LA MUSIQUE

ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE

EN NORMANDIE AU XIII[e] SIÈCLE

D'APRÈS LE « *JOURNAL DES VISITES PASTORALES* » D'ODON RIGAUD (1)

C. — LES LIVRES DE CHANT. — La question des livres liturgiques eut, on le devine aisément, une importance primordiale dans la vie religieuse aux siècles qui précédèrent l'invention de l'imprimerie ; mais, entre tous, les manuscrits musicaux présentaient aux copistes des difficultés nouvelles, à cause du double travail dont ils étaient l'occasion. Souvent même un second copiste, plus spécialement chargé de la transcription des textes musicaux, venait en aide au premier : nous en avons la preuve dans certains manuscrits inachevés, où l'espace réservé à la notation du chant n'a jamais été rempli, et dans d'autres encore, où la main qui a écrit la musique est visiblement d'un autre âge et d'une autre école que celle qui a copié le texte. Mais toujours ce travail fut fait avec un soin admirable. Charlemagne prescrivit de n'y employer que des scribes arrivés à la parfaite connaissance de leur métier, pour que le texte sacré ne soit jamais altéré : *Et pueros uestros non sinatis eos uel legendo uel scribendo corrumpere, et si opus est, euangelium et psalterium et missale scribere, perfectae aetatis homines scribant cum omni diligentia* (2). Et, de fait, les auteurs de la *Paléographie musicale* ont montré, à diverses reprises, la belle unité des manuscrits de chant à travers tout le moyen âge ; aussi bien, pouvons-nous dire avec eux que, grâce à la constante préoccupation de l'Église de maintenir intact son trésor mélodique, l'œuvre musicale de saint Grégoire n'a subi aucune atteinte vraiment grave et que nous possédons réellement et intégralement dans

(1) Suite et fin. Voir les n[os] 8, 10, 11, 12, 13.

(2) *Capitularium liber primus*, LXVIII, éd. Baluze, p. 714.

les manuscrits sans lignes et sur lignes la version authentique du réformateur de la musique religieuse (1).

La Normandie fut une terre d'élection pour la cantilène liturgique : l'ordre bénédictin au reste y parut, comme partout où s'élevaient ses abbayes, le conservateur par excellence de la tradition grégorienne. D'ailleurs, à dater du XIe siècle, l'activité intellectuelle est intense dans tout le bassin inférieur de la Seine. Les grandes écoles de la cathédrale et de Saint-Ouen de Rouen, du Bec, de Saint-Evroul, de Caen, du Mont-Saint-Michel produisent dès lors quantité de monuments de la plus haute importance, et dans chaque maison religieuse, moines et moniales rivalisent au *scriptorium* pour éditer ces précieux manuscrits de chant, qui font aujourd'hui la joie du liturgiste ou du musicologue (2).

Odon Rigaud eut-il aussi cette préoccupation de ne rencontrer que de bons manuscrits liturgiques, au texte correct et dans un état satisfaisant de conservation, entre les mains des religieux de son diocèse ? Nous pouvons le croire, car à Neuf-Marché (3), prieuré dépendant de l'abbaye de Saint-Evroul, il se plaint que les trois moines qui y résident n'ont que de mauvais livres, surtout en fait de graduels.

Dimanche, 17 juillet 1267.

Visitauimus prioratum de Nouo Mercato. Ibi erant tres monachi sancti Ebrulphi... Prauos habebant libros precipue gradalia... [p. 582]

(1) *Paléographie musicale*, par les Bénédictins de Solesmes, t. II, préface. Solesmes, 1891, in-4°.

(2) Nous avons pu identifier dans L. d'Achery, *Spicilegium siue Collectio ueterum aliquot scriptorum* (Paris, 1723, t. II, p. 278), un texte curieux mentionné dans Gerbert, *de Cantu*, t. I, p. 562, et intéressant pour l'histoire des manuscrits liturgiques. Il appartient à un *Chronicon Fontanellense*, intitulé aussi quelquefois *Gesta abbatum Fontanellensium :*

Cap. XVI. Gesta Gervoldi Abbatis cenobii Fontanellensis († 806).

« *Sub huius tempore bonae recordationis presbyter egregius nomine Harduinus florebat, qui in cella clari martyris Saturnini... plurimos arithmeticae artis disciplina alumnos imbuit ac arte scriptoria erudiuit : erat enim in hac arte non mediocriter doctus. Unde plurima ecclesiae nostrae proprio sudore conscripta reliquit uolumina : id est... psalterium cum canticis et hymnis ambrosianis..., antiphonarium romanae ecclesiae...* » On trouvera dans Potthast, *Bibliotheca historica medii aeui* (Berlin, 1898), à l'article *Gesta abbatum Fontanellensium* l'indication des éditions plus récentes de ce texte.

(3) Neuf-Marché, aujourd'hui commune de la Seine-Inférieure, arr. de Neufchâtel-en-Bray, canton de Gournay.

Le graduel est un livre de fatigue dans les mains du bénédictin : on s'imagine aisément qu'avec l'usage et le temps, la reliure délabrée laisse échapper les folios de parchemin, qui vont se perdre aux quatre vents de la négligence. Le manuscrit devient alors incomplet et inutilisable pour l'office monastique. Odon obéit à cette préoccupation toute matérielle, mais nous croyons que le souci de la correction du texte inspire également deux autres de ses prescriptions. Quand il ordonne au *cantor* du prieuré de Noion (1) d'aller au moins une fois l'an présenter ses livres liturgiques au chapitre de l'abbaye dont il dépend, c'est pour permettre à l'abbé de s'assurer que les manuscrits dont on se sert au prieuré sont à la fois complets et corrects.

Lundi, 12 mars 1268.

Per Dei gratiam uisitauimus prioratum de Noione predictum, uidelicet in festo Beati Gregorii... Precepimus cantori quod libros omnes et singulos suos ad minus semel in anno afferri faceret et ostendi in communi coram conuentu et uiderentur... [p. 597]

Dans le même ordre d'idées, nous relèverons un passage du *Journal*, dont la portée dépasse le terrain proprement musicologique et touche aux questions de littérature liturgique. Le voici :

Vendredi, 21 janvier 1261.

Regressi fuimus ad capitulum supradictum [Rothomagensem]... Item precepimus succentori quod sequentias faceret emendari... [p.386]

On voit qu'en 1261, Odon Rigaud prescrit au sous-chantre, *succentori*, de la cathédrale de Rouen de procéder ou de faire procéder à une réfection des séquences. Nous savons déjà, si la critique historique de demain ne vient pas détruire une vieille légende, qu'un moine de Jumièges, au neuvième siècle, avait imaginé pour mieux les retenir de mettre des paroles sur les vocalises qui accompagnaient le dernier *alleluia* du graduel : ce fut l'origine des séquences. Ainsi une œuvre littéraire s'était greffée sur l'œuvre musicale. On nous dit qu'ensuite, fuyant devant les invasions normandes, ce moine de génie s'en fut à l'abbaye de Saint-Gall portant son manuscrit et son idée : cette

(1) Noyon-sur-Andelle, prieuré dépendant de Saint-Évroul. Aujourd'hui Charleval. Eure. C^on de Fleury. Prieuré fondé en 1107 par Guillaume, comte d'Évreux. [Orderic Vital, *Eccles. Hist.* l. XI, t. IV, édit. Le Prévost, p. 277-83.]

idée, un autre la reprit et, avec un sentiment plus affiné des choses littéraires, sut en tirer des compositions d'une délicatesse et d'un art auxquels le moine gimédien n'avait pas su atteindre.

Il y eut donc un prosaire primitif de Jumièges : la reconstitution n'en est point faite, mais la réalisation de ce travail ne semble point impossible. Retenons seulement ici que Jumièges était un monastère bénédictin et que, du dixième au treizième siècle, l'ordre de Saint-Benoît allait peupler les diocèses normands d'une foule d'abbayes et de prieurés. Les vieilles séquences gimédiennes étaient ainsi assurées de vivre, grâce à la prospérité de l'ordre bénédictin et à l'esprit de tradition qui y fut toujours en honneur. La prose *Celsa pueri*, qui reproduit avec obstination la voyelle finale *a* du primitif *alleluia*, nous semble avoir cette origine. On a pu voir, en la lisant plus haut, qu'à part une *entrée* et une *finale*, chaque strophe de la séquence est faite de *clausules* accouplées, comptant rigoureusement le même nombre de syllabes et répétant les accents toniques à des places symétriques. Enfin, la même mélodie se répète sur les deux clausules. Cette séquence est le modèle achevé d'une prose de la première époque.

Mais, à la suite de transitions insensibles, ce vieux système rythmique se précisa : l'accent joua un rôle plus important, la rime s'introduisit et l'intérieur de la clausule se fractionna pour devenir une hémistrophe d'un nombre quelconque de vers, désormais rythmés par l'accent et soumis aux lois de la césure et de la rime. Au début du treizième siècle, cette rénovation de la poésie liturgique était en pleine vogue et dans son complet épanouissement. Adam de Saint-Victor représente l'état de perfection dans la technique poétique : c'est un parnassien égaré dans le moyen âge. Il n'y a pas d'autre sens possible à la réforme que demande Odon. En effet, dans les livres de chant des cathédrales, des proses nouvelles ont remplacé les anciennes ; mais dans les manuscrits de provenance monastique, il semble que les proses gimédiennes aient survécu, frêles comme des fleurs séchées entre les feuillets d'un vieux livre.

*
* *

Nous croyons maintenant avoir relevé et expliqué les passages du *Journal* d'Odon Rigaud intéressants pour l'histoire musicale de son temps. Si, d'une manière générale, l'étude du passé a surtout pour effet d'éclairer les événements de l'heure présente et de nous les montrer sous un jour qui nous

en rende l'appréciation plus équitable, et si, plus particulièrement, il y a quelque curiosité pour nous à rapprocher de ce qui se passe de nos jours l'état de choses que l'archevêque de Rouen, au treizième siècle, signale et déplore dans le domaine de la musique sacrée, en fin d'analyse une conclusion s'impose, et nous hésitons quelque peu devant elle, car cette conclusion, plutôt que d'un travail désintéressé d'histoire, peut sembler celle d'un pamphlet.

Faisons un rêve et supposons que du séjour des bienheureux où la justice céleste a dû réserver à Odon un repos mérité, sa voix descende jusqu'à nous. Le prélat ne se désintéresse pas sans doute des affaires d'ici-bas, et le spectacle qu'il en prend a de quoi, certes, le consoler sans le réjouir. « Hélas ! dit-il, plus va le monde et rien ne change ! Là où je parlais, il y a six siècles, *licet indignus*, comme *sacerdos* et évêque, les ouailles de mes respectés successeurs entendent une voix plus autorisée que la mienne, car elle leur vient de Rome, et c'est le Saint-Père qui dit sa volonté. Cette voix est-elle mieux entendue ? ces ordres mieux suivis ? et ceux-là qui résistent ont pourtant fait vœu d'obéissance. J'ai interrogé quelques-uns des derniers survenants de mon ancien diocèse. Je leur ai demandé s'ils connaissaient un *Motu proprio*, récemment promulgué, sur le chant et la musique d'église : quelques-uns en avaient ouï parler, mais bien peu l'avaient lu. J'ai insisté pour savoir quel était cet *abbas Sancti Wandregisili*, dont le bienheureux Grégoire me parlait l'autre jour comme d'un lumineux interprète du chant sacré : ces ecclésiastiques m'ont dit connaître ce nom, mais ignorer son œuvre. J'ai voulu — par habitude — questionner sur le chant deux ou trois de ces prêtres : l'un m'a répondu que dans le Lieuvin normand (1) quelques-uns de ses confrères et lui-même remplaçaient aux parties les plus marquantes du saint sacrifice le plain-chant suranné par des sonneries de trompes de chasse, l'autre qu'une noble dame de sa paroisse faisait souvent entendre à l'office sa voix si délicatement émue, l'été, quand la belle saison peuplait les châteaux d'alentour : et j'ai trouvé tout cela fort peu liturgique. Je sollicitai enfin un dernier venu, qu'on m'avait présenté comme le grand chantre d'une église cathédrale, de me documenter sur l'état de la musique dans son diocèse. Mais il me regarda avec mépris et me répondit : *se nihil scire de cantu !* Je doute fort que sainte Cécile fasse jamais place à ces rustres, plus

(1) Voir pour plus de détails la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1899, p. 317.

arriérés encore que le clergé de mon temps, dans ses harmonieuses cohortes... Pourtant Pie X a parlé, il a dit sa volonté de faire concourir les fidèles au chant de l'Église et laisse aux prêtres le soin de les former dans cet art : comment donc ceux-ci peuvent-ils enseigner à leurs ouailles ce qu'ils ignorent eux-mêmes ? pourquoi se refusent-ils à entendre les directions les plus hautes ? Allons, j'ai fait mon temps sur terre et n'y désire point retourner. Je suis tranquille au Paradis et si, aimant comme je l'aime le chant de notre sainte Église, je prenais part à la lutte des partis dans la mêlée grégorienne, si je disais mon mot relativement à la tradition du passé, que je connais sans doute pour l'avoir vécue, il se trouverait bien un évêque pour me crosser, m'interdire peut-être, et trop de fois je risquerais de perdre cette pauvre âme que j'ai eu si grand'peine à sauver : en outre, il y aurait quelque ridicule à ce qu'un archevêque, qui fut le conseiller et l'ami de saint Louis, devînt par la faute du clergé, — excusez le mot, Seigneur, — un catholique anticlérical sous la troisième République. »

PIERRE AUBRY.



JEAN-SÉBASTIEN BACH

ET BEETHOVEN [1]

Objectera-t-on que Beethoven n'a pu subir l'influence de Bach parce que les œuvres du grand musicien de Leipzig étaient presque toutes inédites et que le *Clavecin bien tempéré* lui-même n'a été publié qu'en 1800 ? Sans doute les œuvres que Bach a publiées de son vivant ne sont pas nombreuses (2).

Mais nous lisons dans Schweitzer (*J.-S. Bach*), page 187, que pour éviter les frais de gravure, Bach préférait copier ses œuvres : « Il y a eu pour le moins trente copies du *Clavecin bien tempéré*; on possède encore vingt copies de la *Fantaisie chromatique. On aurait tort de se figurer que ces œuvres*, *pour n'avoir point été imprimées*, *ne furent pas répandues :* dès 1720, et avant même, on connaissait des œuvres de Bach dans l'Allemagne entière. »

Nous lisons d'autre part dans Forkel (*Vie*, *travaux et talents de J.-S. Bach*, page 128) : « *Quand Mozart visita la Thomas Schule* en 1793, *il existait beaucoup de musique manuscrite* de Bach. Les manuscrits disparurent ensuite. Il ne restait plus que 1° les parties séparées d'une cantate *Herr Gott dich loben wir* (3) ;

(1) Suite et fin. Voir le n° 12.

(2) Œuvres publiées du vivant de Bach (*Bach* (Schweitzer), page 187) :
— Les quatre parties de la *Clavierübung ;*
— *Les variations en canon sur le choral de Noël ;*
— *L'offrande musicale ;*
— *Six chorals — transcriptions.*
Œuvres publiées entre 1750 et 1827 (*Biographie des musiciens* (Fétis) :
— *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon obligé ;*
— *Clavecin bien tempéré ;*
— *Air avec trente variations ;*
— *Suites françaises et anglaises* ;
— *L'Art de la fugue à quatre parties* (1752) ;
— *Chorals à quatre parties* (1765-69).
La 2e édition (1784-87) contient 371 chorals.

(3) C'est la cantate que Beethoven avait le projet d'utiliser pour sa dixième symphonie.

2° le titre et un fragment d'un morceau pour clavecin ; 3° un oratorio de la passion de Graun, quand Bitter fit de minutieuses recherches dans la librairie de l'école ». — Plus loin, page 254 : « C'est le motet *Singet dem Herrn ein neues lied* qui stupéfia tant Mozart lors de la visite qu'il fit à Doles, à Leipzig, en 1798 (1). »

Et maintenant, dans la *Biographie des musiciens* de Fétis : « Après sa mort il resta quelques compositions de J.-S. Bach chez Breitkopf ; ses fils Guillaume-Friedmann et Philippe-Emmanuel en eurent beaucoup d'autres ; *Kirnberger* (alors au service de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II), *en recueillait un grand nombre* pour la bibliothèque de la princesse, et le reste se dispersa. »

Les choses en étaient là lorsqu'en 1788 (?) Mozart passa à Leipzig. Doles, alors directeur de musique à l'école Saint-Thomas, lui fit entendre à l'office du dimanche un motet ou cantate d'église composée par Bach. — L'admiration de Mozart pour cette œuvre de Bach « fixa l'attention des artistes sur des productions si belles, presque oubliées jusqu'alors. *Fasch*, fondateur de l'académie de chant de Berlin, et son successeur *Zelter*, se mirent en quête de la musique religieuse de Bach, *en rassemblèrent une quantité considérable*, *et firent exécuter avec soin quelques-unes des plus belles pièces qui firent éclater des transports d'enthousiasme.* D'autre part, des amateurs zélés s'étant mis à la recherche de ces précieuses reliques, *leurs soins sauvèrent de la destruction des chefs-d'œuvre* ».

Nous savons que Beethoven a exprimé à plusieurs reprises son admiration pour « le père de l'harmonie » et qu'il avait souvent sa musique dans les mains.

Notice de Ries (p. 113) : « De tous les compositeurs, ceux que Beethoven estimait le plus étaient Mozart et Hændel, puis J.-S. Bach. Si je le trouvais avec de la musique *dans les mains, c'étaient sûrement des compositions de ces héros de l'art.* Haydn ne venait guère sur le tapis sans quelque attaque indirecte ».

Lettres de Beethoven : à Hofmeister, 15 janvier 1801 :

« Mon cœur bat tout entier pour l'art si grand et si élevé de ce père de l'harmonie (Bach) » ;

A l'archiduc Rodolphe, 29 juillet 1819 :

« Parmi les anciens... quant au génie, seuls l'Allemand Hændel et J.-S. Bach en ont eu. »

Nous savons par Wegeler (*Notice de Beethoven*, page 48) qu'il

(1) A remarquer la différence des dates. Ce doit être en 1789 que Mozart fut à Leipzig.

eut sous les yeux des compositions manuscrites de Bach : « Tous les vendredis Beethoven faisait de la musique chez le prince Lichnowky. C'est là qu'un jour, vers 1795, un comte hongrois lui présenta une *composition de Bach manuscrite et très difficile*, *que Beethoven exécuta à première vue*, COMME BACH LA JOUAIT, au témoignage du propriétaire du manuscrit (1). »

Nous savons enfin que dès 1781, à l'âge de onze ans, il jouait couramment le *Clavecin bien tempéré,* que son maître Neefe lui faisait étudier.

Note de Neefe, 2 mars 1783, parue dans le *Magasin de musique* de Cramer :

« Louis van Beethoven est le fils du ténor dont il a été question. C'est un jeune garçon de 13 ans, qui joue du clavecin avec beaucoup d'énergie et d'habileté. Il lit parfaitement à première vue, et, pour tout dire en un mot, il joue couramment *le Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach, que M. Neefe lui a mis entre les mains. Ceux qui connaissent cette collection de préludes et de fugues dans tous les tons (une œuvre qu'on pourrait appeler le *nec plus ultra*) comprendront ce que cela veut dire... »

Köstlin écrit à ce sujet (*Geschichte der musik*) : « Neefe avait été formé dans l'école sévère de Bach ; c'est dans la même école que d'une main sûre et avec une fidélité tenace il introduisait aussi ses élèves : *le Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach, et les *Sonates pour connaisseurs et pour amateurs* de Philippe-Emmanuel Bach, constituaient la base de son enseignement. Peut-être que Neefe jugea avec trop de sévérité et de pédantisme les premiers essais de composition de Beethoven ; mais pour celui-ci ce fut une vraie bénédiction d'avoir reçu à temps la sévère éducation de la vieille école allemande, car dans son entourage immédiat il n'entendait que de la musique italienne. Lorsqu'en 1783 il eut à remplacer Neefe dans la direction de l'Opéra, et qu'il fut promu dans l'orchestre à la dignité de maëstro al cembalo, les opéras italiens les plus admirés de cette époque entrèrent à flots dans sa jeune imagination, et son développement musical aurait certainement pris un autre cours s'il ne s'était pas déjà approprié, au contact de l'excellent J.-S. Bach, le sérieux sévère et critique qui ne se laissa plus étourdir par l'éclat et le clinquant de la mode et par les applaudissements

(1) Le fils de F.-W. Rust (1787-1855), que Beethoven connaissait, a pu aussi l'influencer. — A 13 ans, Rust jouait *le Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach, et toute sa vie il étudia J.-S. Bach : « Il était devenu fort habile sur l'orgue », dit Fétis, « par l'étude constante des compositions de J.-S. Bach ».

enthousiastes de la foule, mais qui chercha avant tout dans l'art l'esprit intérieur et la solidité. »

Soutiendra-t-on qu'en tout cas un homme de génie, pour exprimer ses émotions les plus personnelles et les plus profondes, ne saurait recourir de propos délibéré à des formules empruntées ; que par suite l'usage des formules de J.-S. Bach était chez Beethoven involontaire et inconscient, et qu'il a pu d'ailleurs les trouver chez des musiciens qui, venus après Bach, s'étaient plus ou moins imprégnés de sa pensée, comme par exemple son maître Neefe ? Sans doute il est possible que l'influence de Bach ait été parfois indirecte ; mais que souvent Beethoven l'ait subie directement, les textes que j'ai cités ne permettent guère, semble-t-il, d'en douter. Sans doute aussi il n'est pas impossible que l'influence de J.-S. Bach se soit exercée sur Beethoven à l'insu de celui-ci ; et il est certain que les mêmes sentiments changent d'*accent* en passant d'une âme dans une autre ; il est certain que l'âme inquiète et passionnée d'un Beethoven, qui n'arrive à la victoire qu'à travers la souffrance et la lutte, est différente de l'âme d'un J.-S. Bach, où tout prend naturellement un accent de confiance et d'affirmation ; il est certain qu'en passant de J.-S. Bach à Beethoven, des thèmes presque identiques changeront d'« accent » ; mais la joie, mais la douleur, mais la patience, pour prendre en quelque sorte une coloration nouvelle en se réfractant d'une âme dans une autre, n'en restent pas moins la patience, la douleur et la joie, et ne perdent pas absolument tout ce qui fut leur nature propre ; et il demeure manifeste que Beethoven et Bach ont eu recours à des formules analogues pour traduire les mêmes sentiments. Que dans certains cas au moins Beethoven en ait eu clairement conscience, ne le voyons-nous pas par ses projets pour la *10e Symphonie ?* N'est-ce pas un chant de Bach qui devait commencer cette dixième symphonie ? — On lit, en effet, dans les notes de Beethoven écrites en 1827 : « Adagio-cantique. — Chant religieux pour une symphonie dans les anciens modes (*Herr Gott, dich loben wir* (1) — *alleluia*), soit d'une façon indépendante, soit comme introduction à une fugue ».

Et à quel moment Beethoven a-t-il exprimé des sentiments plus profonds, plus personnels et plus intimes, que lorsqu'il s'adressait à Thérèse Brunswick, à « l'immortelle bien-aimée » ?

(1) C'est cette même cantate que Bitter trouva à la Thomasschule quand il fit des recherches dans la librairie de l'école. Voir plus haut la note de Forkel.

Quand il veut lui parler de son amour, c'est un chant de Bach qu'il fait entendre ; lisez ce récit de Thérèse :

« Un soir de dimanche, après dîner, au clair de lune, Beethoven s'assit au piano. D'abord il promena sa main à plat sur le clavier. François et moi nous connaissions cela, c'est ainsi qu'il préludait toujours. Puis il frappa quelques accords sur les notes basses : et lentement, avec une solennité mystérieuse, il joua un chant de Bach : « Si tu veux me donner ton cœur, que ce soit d'abord en secret ; et notre pensée commune, que nul ne la puisse deviner ».

*
* *

N'a-t-on pas vraiment le droit de conclure que l'emploi du langage expressif de J.-S. Bach et de ses formules précises était chez Beethoven conscient et délibéré ? qu'il a vu dans cette discipline, à laquelle il se soumettait, non pas une entrave, mais le moyen même de traduire plus complètement au dehors sa spontanéité intérieure ? — « Lisez, écrit Robert Franz à Hanslick (Forkel, *J.-S. Bach*, avant-propos, page 124), lisez sans arrière-pensée les cantates de Bach... vous étant une fois enveloppé de son style comme d'un manteau, il enchaînera votre âme comme il a fait de celle de nos grands compositeurs, Mozart, Beethoven, etc... Il ne les a entourés de liens que pour leur permettre de s'épanouir avec plus de liberté. »

Peut-on s'étonner que Beethoven ait eu de plus en plus recours à Bach, à mesure que lui-même victorieux des troubles, ressuscitant des agonies que le Destin lui avait infligés, s'élevait, comme un Christ glorifié au lendemain de sa passion, à la tranquillité souveraine, à l'apaisement définitif d'une âme enfin réconciliée avec elle-même et communiant de jour en jour plus profondément avec son idéal ? Sans doute, affirmer de la part de Beethoven cet emploi systématique et voulu des formules de J.-S. Bach, ce n'est qu'une hypothèse ; mais le problème vaut la peine d'être posé. Et en admettant même que cet emploi reste d'habitude inconscient, les rapprochements que j'ai indiqués me semblent à la fois apporter une confirmation et donner un sens précis à cette admirable page de Wagner :

« Le grand Sébastien Bach fut, dans le développement puis sant de sa vie artistique, le guide de l'homme. L'œuvre merveilleux de Bach devint la Bible de sa foi ; en lui il lut, et il en oublia le monde des sons, qu'il ne percevait plus. Là était écrite l'énigme de son rêve intérieur, qu'un jour le pauvre chantre de Leipzig avait notée comme un symbole éternel du nouveau monde, de l'autre monde... Ce qui, par une intuition venue

du plus profond de son être, le poursuit à protester irrésistiblement contre la pression du dehors, Beethoven le lut maintenant tout entier, clairement, nettement, dans son livre très saint, et il devint lui-même *un saint* ».

E. Marchand.

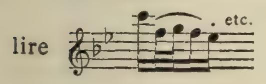
Errata. — Les épreuves du précédent article nous étant parvenues trop tard, quelques erreurs sont à corriger :

Page 538, — 3e ligne. — Après : « Voici comment J.-S. Bach procède », ouvrir cette parenthèse : « J'ai appris que M. André Pirro avait longuement étudié ce sujet, dans ses cours à l'*Ecole des Hautes Études sociales*, en 1905 et 1906, et que, sans avoir eu connaissance de ses travaux, j'étais arrivée au même résultat que lui. — Cette rencontre semble apporter une preuve de plus en faveur de l'exactitude de ma thèse. »

Page 542, — 19e ligne, — au lieu de : « allegro », lire : « presto ».

Page 545, — 5e exemple de musique, au lieu de : « Bach (Passion selon saint Matthieu) », — lire : « Bach — cantate 76 ».

Page 546, dernier exemple musical de Bach, au lieu de 

lire 





REVUE DE LA QUINZAINE

LE DIO D'OR ET LA SAPÈQUE DE CUIVRE (1).

Préambule. — ... Et la caravane apparut à l'horizon, revenant comme tous les ans avec les hirondelles. Comme de coutume, elle ramenait entre autres une sorte de Saint-Graal, le Dio d'or que de naïfs pèlerins-abonnés prennent pour de l'or en barre, de ce vieil or, façonné par les montagnards du Kantorum et portant comme effigie les chiffres C. M. XXIX R. T.

Le Dio d'or étant signalé, ménestrels et musiciens se portent à sa rencontre, hurlant le chœur fameux :

Le Dio d'or est toujours debout !

(1) Il y a quelque temps, un journal que personne ne lit publiait (entre bien d'autres) une information inexacte : il annonçait, en effet, que M. Gaston Knosp voulait fonder une section française de la *Société Internationale de Musique*, alors qu'il s'agissait d'une section française exotique. Notre ami Ecorcheville, en sa qualité d'érudit, a tous les courages : il lit ce que personne ne lit. Cette annonce tomba donc sous ses yeux, et il nous apporta une protestation indignée que l'on peut lire dans notre numéro du 1er juin (p. 535). M. Knosp n'était alors pour nous qu'un nom. Depuis il est venu nous voir, et nous avons eu l'agréable surprise de trouver en lui un savant très bien informé, un musicien habile et sérieux. Nous l'avons aussitôt inscrit au nombre de nos collaborateurs réguliers, et il nous donnera prochainement une étude, toute d'actualité, sur la musique au Cambodge. Nous lui laissons aujourd'hui la parole pour exposer ses démêlés avec le journal en question. Toutes les opinions sont admises au *Mercure Musical*. On a pu se convaincre récemment qu'il était loisible d'y dire du bien de nos ennemis, ou du mal de nos amis. On peut même y parler de personnages qui ne sont ni nos amis ni nos ennemis ; car ils n'existent pour nous que dans la mesure où leurs bévues sont susceptibles d'amuser nos lecteurs. — N. D. L. R.

ce qui est une constatation heureuse à faire chez un être fragile. Une petite sapèque en cuivre, exotique et timide, assistait à la rentrée triomphale du Dio d'or C. M. qui n'est pas une vulgaire monnaie de singe, croyez-le bien ; confondue dans les masses plébéiennes, la modeste sapèque se croyait inaperçue, lorsque, de sa face dorée, C. M. fascina le petit billon exotique. La manifestation populaire aidant, ce dernier se prosterna de bonne foi et participa laudativement à la fête. Le Dio d'or roulait de joie en roulant les badauds. Et la sapèque, la vulgaire sapèque en cuivre, n'entendait pas le tintement de justes reproches d'autres petits cuivres qui paraissaient ne plus croire à l'or du Graal ; n'osaient-ils pas prétendre, les impies, que la face de l'idole ne supportait pas le moindre frottement sous peine de révéler son extraction toute vulgaire ? « Nous sommes d'honnêtes cuivres, de bon son et de bon aloi, peu nous chaut le Dio d'or ! »

Il advint qu'à force de se frotter au Dio d'or, la sapèque s'aperçut que ce gros module n'était qu'en vulgaire laiton vaguement doré, « même pas du cuivre ! mais un alliage innomable ! le meilleur, c'est de nous qu'il l'a pris ! quant au reste ? Rien ! rien ! » se dit la sapèque.

Son erreur reconnue, la monnaie exotique s'en alla se confier au chef des vrais cuivres, l'héroïque Marn-Hold qui, après lui avoir fait connaître la loi de Mercure Apollon, lui dit : « Demets-toi de ta servitude chez les Philistins qui adorent Dio d'or et t'en viens en notre libre tribune où nul ne craint de faire sonner sa note. »

Plus tard, les pèlerins, ayant également reconnu leur erreur, frottèrent sérieusement le Saint-Graal et ils virent que le Dio était en faux or ! On ne crut dès lors plus les Montagnards, et la caravane disparut à l'horizon, non sans avoir déposé au bord de la route, dans le crépuscule, tout honteux, le Dio d'or C. M. à côté d'autres choses.

Restait la sapèque qui regrettait ne pas avoir de cothurne pour en oublier un dans le centre de gravité du Dio d'or.

Ce préambule, tout mystique pour beaucoup, doit paraître transparent à ceux qui m'ont fait l'honneur de s'occuper du modeste projet visant la création d'une *Section française exotique* de la I. M. G. (Société internationale du musique).

Voilà longtemps que j'aurais voulu grouper en un cercle ceux qu'intéresse la musique exotique ; l'échange d'observations, l'union des pensées aurait fait franchir un grand pas à cette branche de l'étude musicale. Je reçus un beau jour une lettre fort aimable de M. von Hornbostel, de Berlin, m'invitant à venir au congrès de Bâle développer mon projet de *Société exotique*. En réponse à un projet soumis, MM. von Hornbostel et Stumpf exprimaient le sage avis que la section de Paris (comme celles à créer dans les autres villes) aurait avantage à se joindre à une association puissante comme l'I. M. G. qui lui faciliterait l'aridité des débuts.

Partageant, à ce moment encore, des idées dont j'ai pu me défaire heureusement, mais trop tard, je portais au *C. M.* un avis faisant savoir que, créant la *Section française exotique* de la I. M. G. à Paris, je serais heureux de recevoir des adhésions ou même de simples avis. Il advint que cet avis partagea le triste sort de tout livre prêté : il fut égaré. En sa course éperdue à travers l'Europe, essayant, mais en vain, de joindre le très occupé directeur du *C. M.*, mon manuscrit finit par échouer sur la côte d'Azur, ou à Thouars ou partout ailleurs, l'ordre étant, de l'avis d'aucuns, synonyme de vulgaire pédanterie. Je rédigeai une nouvelle communication, laquelle, pour me récompenser de la lenteur de son aînée, parut déjà quelques

jours plus tard ; je fus consterné d'une telle rapidité au *C. M.*, surtout que le bureau directorial ployait sous le nombre de manuscrits réclamés par des auteurs désireux de paraître aussi longtemps que leurs articles avaient un intérêt.

Mais pour être paru, l'avis de la « section exotique » ne me valut que des ennuis. « Un retard dans l'envoi des épreuves, m'écrit Dio d'or, m'a « empêché de lire, avant qu'il fût imprimé, un entrefilet que vous aviez « remis à M. Dio-Re » (qui ne l'a donc pas lu non plus ? c'est beau, l'administration au *C. M.* !).

« En le lisant, continue Dio, j'ai éprouvé la surprise la plus extraordinaire « et une colère légitime ! » (Les gendarmes d'Offenbach sont toujours debout !) Mais n'ai-je pas à me glorifier du fait d'avoir surpris et provoqué la colère d'un des hauts dignitaires de la presse musicale auquel, à ce qu'on dit, on ne la fait pas ? Je me console cependant depuis que je sais ce que je sais ; en homme exotique, je songe aujourd'hui à ces pagodes rutilantes à l'extérieur — mais dont la cour recèle un tas de choses peu attrayantes.

Mais continuons.

Je sais gré à Dio d'or de m'avoir appris qu'il existait à Paris une section française de l'I. M. G. ; mais je vous dirai que je n'oserais faire aux membres de cette association l'injure de les avoir ignorés ; je lisais assidûment les chroniques du président, M. Dauriac, à une époque à laquelle Dio ne s'occupait pas encore de musique, au grand bien, d'ailleurs, de cette dernière.

En me nommant les membres du Bureau de l'I. M. G. à Paris, Dio m'engageait à les voir et à m'expliquer avec eux si je ne voulais pas être *très attaqué partout*.

Je lui répondis que j'allais de suite me mettre en relation avec les personnalités de l'I. M. G. et que j'allais le mettre hors de cause, le *disculper*, quoique ce ne soit pas à moi à assumer les fautes et erreurs typographiques du *C. M.*

Mais les meilleures intentions... bref, je reçus un billet de Dio contenant cette délicieuse phrase : « Je n'ai jamais eu et n'aurai jamais à me disculper devant *qui que ce soit* », et plus loin : « Je vous défends de la façon la plus absolue de vous servir de mon nom ». Que diable voulait-il que j'en fisse, de son nom ? Je n'ai pas besoin du nom de Dio auprès de ceux qui me connaissent, car il ne me servirait de rien. J'ai l'honneur d'appartenir à plusieurs revues musicales dont le tirage est de 10-15.000 et n'ai cure de la gloire que me donneraient les 500 exemplaires du *C. M.* qui viennent jeter, chaque quinzaine, une lumière bienfaisante sur le pauvre monde musical.

Par sa lettre, Dio d'or m'avertissait que *tout était rompu* entre nous ; il sut par la suite que son avis venait *après le fait*, car j'avais conservé la minute d'une lettre du mois d'avril par laquelle, écœuré, je lui offrais ma démission de collaborateur. Finalement je lui fis savoir que son langage me déplaisait, et que, n'étant pas son sous-ordre, je ne lui permettais point d'en user à son aise avec moi. Dio eut la précaution de ne pas répondre, car ce n'est plus par lettre, mais de vive voix que je lui aurais fait connaître ma façon de penser, et ce chez lui. Et si son langage m'avait déplu, je lui aurais rappelé la sapèque congédiant Dio d'or (voir dernier alinéa au préambule).

J'ai vu ces temps derniers M. Poirée, M. Malherbe, de l'I. M. G., qui ont fort bien compris l'erreur typographique du premier avis et que la rectification pure et simple, au numéro suivant, a pleinement éclairés. J'ai pu voir que je ne courais pas le danger d'être *très attaqué*, malgré la prophétie du Dio d'or.

Envoi. — Dio me fait savoir que l'accident contribuera peu à me donner de l'autorité en tant que musicographe exotique ! !

Or voici que les *Sammelbande* de l'I. M. G. vont faire paraître un long article de Gaston Knosp (Dio se souvient-il du nº du 30 novembre, de Stuttgart ?) et précisément sur la musique exotique qui existe, quoique Dio n'en connaisse rien.

Gaston Knosp.



DERNIERS ACCORDS

Mlles Babaian. — La saison des concerts est terminée, la saison des concours publics n'a pas commencé encore. Dans le silence estival, il est doux de ne pas entendre la *Symphonia Domestica*, ni le *Rêve de Gérontius*, ni même les 32 sonates de Beethoven. Mais il vaut mieux encore se réunir en un vaste salon majestueux et frais, dont les portes ouvrent sur un jardin aux verdures immobiles, et là, prêter l'oreille au charme d'une voix expressive et pure, d'un jeu délicat et poétique... Mlles Babaïan furent, au dernier dimanche de Mme la princesse de Cystria, plus douces à nos cœurs que n'est l'ombre ou l'eau du puits au voyageur altéré. Et l'on abusa quelque peu d'elles, en redemandant sans cesse à l'une Borodine, Moussorgsky, et Bach (mais un Bach pittoresque et coloré), à l'autre les chansons populaires grecques, harmonisées par Maurice Ravel, dont elle rend si bien la mélancolie ensoleillée... Tant de naturel, une grâce aisée et captivante, un sentiment inné du rythme, une pureté native de goût et de style, sont des qualités rares, faites pour enchanter tous ceux qui ont conservé le souvenir de ce que devrait être l'art d'harmonie ; et l'on conçoit que le grand et malheureux Carrière ait oublié ses maux à écouter les deux sœurs qui venaient, fidèles, lui apporter les consolations de la musique. Ainsi se trouva réalisé pour lui, par une amitié délicate, le rêve de Sully-Prudhomme : *Faites que j'entende un peu d'harmonie !*

Musique d'église. — Le jeudi suivant, j'entendais, au mariage de mon excellent ami Ecorcheville, un peu de chant *a cappella*, dirigé par M. Emmanuel. L'intention certes était excellente, mais pourquoi faut-il que l'orgue se mêle aux voix de si déplaisante façon, que les voix soient si mauvaises, et surtout que l'exécution soit si lourde et sans accent ? Le *Regina cæli* d'Aichinger, allègre chant de joie, a été pris en mouvement d'adagio. Par bonheur, de plus amicales pensées nous distrayaient quelque peu de la musique.

Musique et danses cambdogiennes. — Féérie somptueuse, brocarts d'or et pierreries, mitres et tiares surchargeant de jolis visages blancs et graves, souplesse de lianes, mains ouvertes comme des fleurs, glissements insensibles, lentes ondulations, harmonie des gestes hiératiques et des lignes infléchies, musique aux sonorités claires qui se croisent et se mêlent selon des lois inconnues, j'essayerai bientôt de dire mieux votre charme. J'ai pu, grâce à l'extrême obligeance et aux soins diligents de M. Dutreih, impressionner quelques rouleaux phonographiques qui ressusciteront ce rêve.

Louis Laloy.

Francis Planté. — Ce nom jusqu'alors n'était pour moi qu'un nom, celui que prononçaient nos grand'mères avec les soupirs mystérieux d'une

admiration paradisiaque. Je n'avais jamais entendu ce héros du second empire et je confesse qu'il entrait un peu de méfiance irrespectueuse dans la curiosité qui m'a poussé, le 27 juin, au théâtre de la Gaîté, malgré trente degrés à l'ombre ; je le confesse, pour ajouter à l'expression de mon émerveillement l'éclat d'une amende honorable : c'est nos grand'mères qui avaient raison !

Sans doute l'accompagnement de l'excellente mais tapageuse Garde républicaine servit mieux l'insipide tarentelle de Gottschalk, que Mozart, Mendelssohn et même M. Camille Saint-Saëns. Mais elle n'a pu étouffer les mérites de M. Planté, qui, d'ailleurs, joua tout seul une douzaine de morceaux de Weber, Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Brahms, etc. Sa virtuosité est d'une perfection rare et d'une aisance charmante ; imaginez un poignet d'acier qui serait en caoutchouc (je propose cet amalgame aux fabricants de pneumatiques pour le prochain circuit). On ne peut rêver un toucher plus net et plus élastique, une sonorité plus délicate et plus ferme. Seul, à ma connaissance, Ferruccio Busoni, rompu par les exigences croissantes de l'art moderne à des performances plus transcendantes encore, apporte autant de poésie dans la technique instrumentale.

Quant à l'interprétation de M. Planté, elle est, sinon toujours juste, du moins constamment personnelle, inspirée, vivante, prime-sautière, et à ce titre séduisante. Il est presque miraculeux qu'un artiste de cet âge ait conservé une pareille alacrité de sentiment, cette verve, cet humour, cette allégresse un peu fantasque : un scherzo de Weber, la tarentelle de Chopin sont un pur délice sous ses doigts magiques, et il donne à Mendelssohn une finesse, une variété de timbres, qui pourraient le rehausser dans l'estime, trop sévère pour lui, de notre génération.

Faut-il l'occasion exceptionnelle d'une fête charitable pour que ce merveilleux pianiste sorte de sa retraite provinciale ? Je voudrais espérer qu'il viendra encore, dans des conditions plus normales et plus favorables, nous charmer en donnant à ses cadets dans l'armée des pianistes un exemple dont il n'est aucun d'eux qui n'ait encore beaucoup à apprendre.

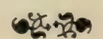
JEAN CHANTAVOINE.

CONCERT BREITNER. — Cuirassée d'argent miroitant, Mme Felia Litvinne vint nous détailler les *Amours du Poète* avec un style d'admirable simplicité et une voix d'éclat exceptionnel. L'accompagnateur (nommé Camille Saint-Saëns, si j'en crois le programme) resta discret et sobre, sauf en ce qui concerne le fameux *Ich grolle nicht*, où il s'abandonna à des rubatos imprévus et à des anticipations d'une exubérance étonnante chez un homme de cet âge.

De l'air d'*Henry VIII* on ne peut que médire ; mieux vaut donc parler du *Caprice arabe*, perlé par son auteur avec une conviction surprenante sinon communicative.

En relisant le programme, je m'aperçois que le concert était donné par M. Breitner. Effectivement je crois me souvenir que ce sympathique artiste trouva le moyen de se glisser furtivement au piano, pendant les courts instants où Mme Litvinne et M. Saint-Saëns avaient abandonné l'estrade, et qu'il joua brillamment les *Variations symphoniques* du père Franck honni par le compositeur de *Sous la Tente*, puis un *Concerto* de Schutt relevé d'agréables traits musicaux. Mais ces deux brefs intermèdes furent introduits avec tant de modestie que nul, dans l'auditoire, ne s'en s'aperçut.

WILLY.



MUSIQUE DU XVIIe ET DU XVIIIe SIÈCLE

Jules Ecorcheville : *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français (1640-1670).*
In-4° raisin de IV-145 pages.
— *De Lulli à Rameau (1690-1730). L'Esthétique musicale.*
In-4° couronne de IX-172 pages.
Paris, Marcel Fortin, éditeur, 6, Chaussée-d'Antin, 1906.

Cette fin de saison apporte à la musicographie française un intéressant contingent d'ouvrages, parmi lesquels il m'est tout particulièrement agréable de signaler, en raison de leur importance et de leur valeur, les deux thèses que M. Jules Ecorcheville a récemment soutenues en Sorbonne. L'une et l'autre ne font pas seulement le plus grand honneur à leur auteur, elles tracent encore une voie nouvelle aux études musicologiques ; elles marquent la nécessité qui s'impose de jour en jour davantage d'abandonner le cadre léger, le ton anecdotique et badin, le style d'essayiste qui caractérisaient les anciennes productions de la littérature musicale. En même temps, elles montrent que l'*utile dulci* du poète est parfaitement applicable à des travaux d'érudition. Artistiquement et luxueusement éditées, elles procurent à l'esprit et à l'œil un plaisir égal. La science, tout en demeurant sérieuse et stricte, tient à ne décourager personne, et elle se compose un visage avenant.

De la musique d'orchestre du XVIIe siècle, nous ne connaissions jusqu'à présent que les pièces conservées dans la précieuse et malheureusement incomplète collection Philidor ; il y avait bien à la Bibliothèque nationale quelques recueils contenant un certain nombre d'œuvres des 24 violons du roi ; mais tout cela, en somme, restait bien fragmentaire, bien insuffisant. En découvrant à la bibliothèque de Cassel un fonds de musique française comprenant 20 Suites pour instruments à archet, M. Ecorcheville a donc fait une trouvaille de la plus haute importance. Mais, si la portée de sa découverte est considérable, le parti qu'il en a tiré au point de vue de l'histoire de la Suite et des conditions de la musique d'orchestre aux environs de 1650, ne l'est pas moins. Grâce au savant commentaire historique et technique dont M. Ecorcheville a entouré sa publication du manuscrit de Cassel, toute une page demeurée dans l'ombre de la musique française s'éclaire et se laisse lire. Aux travaux des Thoinan et des Jal s'ajoutent de nouvelles et abondantes informations. Nous étions fort mal renseignés sur une foule de musiciens du XVIIe siècle que l'astre lulliste avait éclipsés. Que savions-nous de Belleville, de Jacques Cordier dit Bocan, des Pinel, de ce Lazzarini dont Mersenne nous entretient trop brièvement, de Verdier, des Bruslard et des Mazuel, violoneux tant soit peu falots dont de loin en loin on déchiffrait péniblement les noms sur quelque grimoire de douteuse calligraphie ? Rien ou presque rien. Guillaume Dumanoir, le fameux « Roi des violons », avait été étudié d'un peu plus près; mais que de lacunes encore dans la biographie de ce potentat musical ! Ces lacunes, M. Ecorcheville les a, en grande partie, comblées, et les chercheurs seuls savent ce qu'il faut de patience avisée, d'ingéniosité et d'esprit critique pour mener à bien un pareil travail.

A l'étude biographique des auteurs des pièces du manuscrit de Cassel, M. Ecorcheville a joint d'intéressantes considérations relatives au milieu dans lequel s'exécutaient ces pièces, et au rôle social joué par la musique vers 1650. Nous voyons, au cours du chapitre III de son livre, comment la musique de danse s'idéalise petit à petit, délaisse peu à peu sa fonction chorégraphique pour ne retenir qu'une fonction musicale, comment les airs de danse finissent par n'être plus appréciés que symphoniquement, le

bal mondain se simplifiant au fur et à mesure que le ballet dansé par des professionnels se développe, comment ces airs se groupent en Suites dont les allemandes, les courantes, les sarabandes deviendront les éléments essentiels.

L'auteur analyse ensuite la rythmique si variée des airs de danse et fournit sur cette matière délicate des précisions que ne donnaient ni l'*Orchésographie* de Jehan Tabourot, ni le *Maître à danser* de Jean Rameau, ni les *Chorégraphies* de Feuillet ; et nous voyons ainsi défiler avec leurs gestes, tantôt décidés, tantôt irrésolus, la subtile courante, les bransles plus modestes, les gavottes si goûtées, les gracieux passe-pieds. Nos vieux musiciens s'efforçaient de varier la ligne mélodique de tous ces thèmes chorégraphiques ; ils leur appliquaient le système des diminutions pour les broder et les amenuiser, ils les utilisaient dans l'établissement d'une architecture polyphonique un peu incertaine et fragile que rehaussait de place en place l'acidité d'harmonies imprévues, qui sont à la fois les pointes et les maladresses de cette littérature.

M. Ecorcheville étudie ensuite la famille instrumentale à laquelle on confiait la réalisation des Suites ; ici, nous pénétrons dans la lutherie de la « Bande des 24 violons » et nous nous initions à la hiérarchie des registres, à l'échelonnement des dessus, hautes-contre, tailles, quintes et basses.

Enfin, une réduction pour le piano des 20 compositions ainsi passées en revue vient compléter de la façon la plus heureuse ce remarquable travail, en permettant à tous les amateurs de musique ancienne de prendre directement connaissance des œuvres que les violons de la chambre exécutaient devant le souverain. Trois belles reproductions de gravures de Bonnard représentant un concert et des danses illustrent le volume avec une saveur particulière.

Dans sa seconde thèse, M. Ecorcheville s'est proposé de diriger ses investigations à travers une période de notre histoire musicale dont l'esthétique n'avait pas encore été discutée de près, à travers la période qui sépare la mort de Lulli de l'apparition de Rameau. C'est là une époque de transition, encore dominée par la mentalité du grand siècle, mais pénétrée déjà des courants d'idées qui vont grossir à partir de 1750. Comme toutes les périodes de transition, elle offre donc un intérêt très vif à l'observateur. Pour la première fois, la pensée française se trouve en face du phénomène musical ; de ce phénomène, la critique va chercher à s'emparer, et elle échafaudera à ce propos une thèse que le livre de M. Ecorcheville expose avec ampleur. Il y a dans ce livre deux choses : la constatation d'un fait et les conséquences que l'auteur en tire.

Le fait, dont l'évidence s'impose au jour d'une documentation aussi abondante que précise, est celui-ci : L'esthétique musicale française dès le commencement du XVIII[e] siècle se fonde essentiellement et presque exclusivement sur la Raison ; c'est au moyen du critérium de la Raison qu'elle jugera les œuvres musicales. Toute musique, pour être agréée à ses yeux, « devra avoir un sens », devra être raisonnable. Et alors apparaît le dogme de l'imitation de la Nature que Rameau et Gluck reprendront plus tard pour leur compte. Dès que les sons ne sont plus « signes » de quelque chose, on les repousse comme inutiles et vains ; la musique doit « imiter les sentiments » et préciser nos représentations. M. Ecorcheville cite à ce propos des passages bien curieux de Lecerf de la Vieville, de ce lucide abbé Pluche, dont le *Spectacle de la Nature* constitue une manière de *Somme* des idées françaises de 1730, de l'abbé Dubos, de Terrasson, de Cartaud de la Villatte, du Père André, d'Houdard de la Motte, de Raguenet. Il montre l'hostilité des moralistes et de l'Eglise à l'égard de l'opéra, hostilité qui, en ce qui concerne l'Eglise, relève en vérité plus de la mentalité chrétienne et catholique que de la mentalité française proprement dite;

il signale l'animosité que manifestent les littérateurs contre l'adjonction de la sonorité au langage verbal, animosité qui s'étend même à la poésie corruptrice de la raison ; il fait voir que la fameuse et interminable querelle qui met aux prises la musique française et la musique italienne se résume en un conflit entre l'oreille et la raison, en une limitation, du côté français, des droits de l'oreille. Notre esthétique déclare avec une netteté parfaite que la musique doit tendre vers une fin, vers une utilité, et que les charmes de l'oreille sont déraisonnables, lorsque cette fin n'existe pas.

La conclusion que M. Ecorcheville tire de tout ceci, c'est que l'esthétique française de 1690 à 1730 révèle un état d'esprit hostile au phénomène musical proprement dit, un état d'esprit impropre à favoriser la jouissance musicale, parce que cette jouissance ne relève pas de la pure raison et qu'elle ne suscite pas forcément en nous une activité psychologique représentative.

Peut-être conviendrait-il d'observer qu'il y a lieu ici de distinguer le phénomène sonore du phénomène musical, celui-ci étant un phénomène sonore organisé. D'ailleurs, en se plaçant sur le terrain de la pure sonorité, les expériences de Wundt, annoncées en quelque sorte par Lecerf dans sa célèbre *Comparaison*, prouvent que le phénomène sonore s'accompagne chez nous de représentations plus ou moins précises. Dès que ce phénomène s'organise et devient une « musique », la perception du rythme et de la ligne mélodique exige la participation de l'intellect, de sorte que le critérium rationnel des Français de 1730 n'est pas si intransigeant et si inefficace qu'il le paraît. De nos jours, ne découvre-t-on pas dans la musique pure, dans la musique de Bach, par exemple, tout un langage, tout un système parfaitement représentatif ? Nous dirions même que c'est précisément à l'égard de cette musique pure, que le rôle de l'entendement dans la jouissance esthétique apparaît plus impérieux, car à quoi bon organiser logiquement, d'après des lois rationnelles, une sonate ou une symphonie, si la mise en action de l'intellect est proclamée non seulement inutile, mais encore nuisible à l'éveil du plaisir qu'on devra ressentir à l'audition de cette composition ? N'y a-t-il pas là une contradiction ?

Les compositeurs du XVIIIe siècle, dans les dédicaces qu'ils adressaient à leurs protecteurs, ne manquaient pas, du reste, d'employer, pour qualifier leurs œuvres, le mot « divertissement ». Ils déclaraient presque tous qu'ils voulaient « divertir » leurs Mécènes ; or cette conception de la musique-divertissement n'est pas si éloignée qu'on serait tenté de le croire de celle de Schopenhauer, qui rattache l'impression causée par la musique à l'extase, au rêve. En s'efforçant de divertir les auditeurs, nos musiciens ne cherchaient en effet qu'à les étourdir, à les libérer de leurs préoccupations habituelles, en un mot, à les désindividualiser.

Mais nous arrêtons ici les réflexions que nous suggère le savant travail de M. Ecorcheville. On voit qu'il ne soulève rien moins que le redoutable et obscur problème de l'expression musicale.

L. DE LA LAURENCIE.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES. — *Gluck*, par **Jean d'Udine**. — Biographie critique, illustrée de 12 représentations hors texte, in-8° de 128 pages. — Paris, Henri Laurens, éditeur, 1906.

La littérature gluckiste est assez peu représentée en France, et jusqu'à ce jour le solide ouvrage de M. Desnoiresterres était, pour ainsi dire, le seul livre paru dans notre langue sur l'auteur des deux *Iphigénies*. Voici que l'intéressante collection Laurens vient d'enrichir cette littérature d'un volume dû à la plume subtile de M. Jean d'Udine. Pour qui connaît l'esprit averti et chercheur de notre confrère et ami, la publication de son

Gluck ne peut apporter au culte gluckiste qu'un encens rare et choisi. C'est dire tout l'attrait et le charme qui se dégagent de la lecture de ses pages.

Le cadre des publications consacrées par la maison Laurens aux « Musiciens célèbres » ne comporte point un vaste étalage d'érudition ; aussi bien ne faut-il pas en chercher dans le livre de Jean d'Udine ; ce qu'il faut y chercher, c'est une compréhension vive et profonde de l'œuvre du réformateur de l'opéra français, c'est une synthèse aussi ramassée qu'élégante de ce que l'on sait sur ce grand musicien dramatique, jointe à une foule d'aperçus originaux, de remarques ingénieuses qui mettent au point, avec une sûreté étonnante, les conquêtes réalisées par Gluck dans le domaine de l'art lyrique.

Avec la langue souple qui lui est familière, Jean d'Udine nous trace un vivant portrait du chantre d'Orphée, et s'attache à marquer, outre les précédents de la tragédie musicale, depuis le XVIIe siècle italien jusqu'à Rameau, les diverses conditions qui influencèrent la carrière du Chevalier, son enfance forestière et errante, son sentiment si pénétrant de la nature, ses prédilections grecques et françaises. Sans nul doute, c'est en grande partie grâce aux suggestions dont l'entourèrent le comte Durazzo et Favart que Gluck, en écrivant des opéras comiques sur des paroles françaises, en composant des romances et des lieder, prépara sa propre évolution et planta les premiers jalons de sa réforme esthétique ; il envisageait ainsi l'avènement d'un art moins complexe et moins empesé, plus simple et plus naturel que celui qui présidait aux destinées de l'opéra classique français. Jean d'Udine rend compte de façon nouvelle et ingénieuse du pouvoir expressif que recèle le drame gluckiste, en analysant les divers types mélodiques dont le Chevalier fit usage, et montre que l'air n'est que le développement lyrique du récitatif, lorsqu'il importe de soulever l'émotion et de la magnifier.

Bien intéressantes aussi sont les considérations relatives à l'évolution des principes gluckistes au sein des écoles modernes et contemporaines. On ne pouvait parler avec plus de grâce et d'eurythmie de l'artiste harmonieux qui écrivit *Alceste*.

L. DE LA LAURENCIE.



MUSIQUE DU XIXe ET DU XXe SIÈCLE

The Musiclovers' Calendar (L'Almanach des Amateurs). Boston, 37, Saint-Botolph Street. Paris, bureaux du *Mercure Musical*, 2, rue de Louvois.

Cette luxueuse publication annuelle témoigne du goût croissant, et de plus en plus éclairé, des Américains du Nord pour la musique. Le temps n'est plus où M. Victor Herbert entendait monter de la salle des murmures de surprise à l'apparition de son violoncelle, qu'on prenait pour tout autre chose qu'un instrument de musique. Il n'y a pas de petite ville des Etats-Unis ou du Canada où l'on ne soit sûr de rencontrer un groupe d'amateurs, et souvent un orchestre. C'est M. Victor Herbert lui-même qui nous donne ces détails, en une page fort intéressante sur l'*Armée américaine des Amateurs*. La seule infériorité de l'Amérique, à l'en croire, serait que les protecteurs des arts y font défaut : on n'y rencontre, même parmi les milliardaires, ni un Louis de Bavière, ni un Prince Esterhazy. Mais ce temps viendra sans doute : après avoir comblé les universités, le flot des dollars fera sortir de terre théâtres et salles de concert. Déjà l'Amérique a une

école de compositeurs ; deux écoles même : les classiques et les romantiques, les conservateurs et les novateurs. On trouvera à la fin du *Musiclovers' Calendar* d'intéressantes biographies, accompagnées de photographies et d'exemples musicaux, sur les principaux représentants de ces deux écoles : Foote, Farwell, Mac Dowell, Chadwick. Celui de tous pour lequel je me sens le plus de sympathie est certainement Farwell, qui cherche à créer une musique vraiment américaine, et pour cela fait appel à toutes les ressources du sol, en commençant par les mélodies des habitants primitifs. Il y a là une tentative fort intéressante, analogue à celle des musiciens russes au xixe siècle, et à laquelle je souhaite le même succès. Je voudrais bien connaître les *Mélodies américaines* de M. Farwell, ou son *Hurakan*, rapsodie pour piano.

On voit qu'il y a beaucoup à apprendre dans le *Musiclovers' Calendar*. On y trouvera en outre des comptes rendus très complets sur la saison écoulée (1905) à New-York (H.-E. Krehbiel), Londres (E.-A. Baughan), Paris (Louis Laloy), Berlin (J.-C. Lusztig), Dresde (Albert Noll), Milan (Aldo Franchetti) ; des articles variés de Laurence Gilman, Victor Herbert, E.-A. Baughan, dix-huit fort beaux portraits (Claude Debussy, Julius Röntgen, Vincent d'Indy, Arthur Foote, André Messager, etc.) ; et une bibliographie des publications récentes. Le *Musiclovers' Calendar* est imprimé en deux couleurs, avec une précision qui fait le plus grand honneur à la typographie américaine ; je ne dis pas que certaines maisons françaises ne fussent capables d'un soin égal, mais le prix alors dépasserait de beaucoup un demi-dollar (2 fr. 50).

LOUIS LALOY.

J.-G. Prod'homme : *Les neuf Symphonies de Beethoven*. Paris, Delagrave.

M. J.-G. **Prod'homme**, trouvant, avec quelque raison, que nous étions, en France, dépourvus de livres sur Beethoven, vient de nous donner en 481 pages une étude sur les dix symphonies (dont neuf réellement écrites) du maître de Bonn. Craignant que son nom seul n'attirât point la foule, il demanda à M. Colonne une préface. Celui-ci ne crut point devoir la refuser, et nous sommes heureux de citer dans son intégrité ce morceau de haute littérature après lequel tout éloge, comme toute critique, seraient superflus. Notons cependant qu'à la page 244, au milieu des esquisses de la *Pastorale*, se trouve un chant populaire slave, recueilli par le professeur Kuhač d'Agram et dont Beethoven se serait peut-être inspiré, qui rappelle singulièrement le début de la *Kraquette*, succédané de la *Mattchiche*, que perpétra M. J. Clerice pour la plus grande jouissance des Montmartroises. Mais laissons parler M. Colonne :

En me demandant d'ajouter, sous couleur de préface, quelques lignes à son bel ouvrage, M. J.-G. Prod'homme me fait autant d'honneur qu'il me cause d'embarras. S'il suppose que mon opinion peut avoir quelque poids sur l'esprit du lecteur, j'ai, moi, le regret de lui dire que je n'en crois rien.

Quand il s'agit de porter un jugement sur les grands hommes, on ne prend guère l'avis du voisin ; chacun tient à sa manière de voir, et, volontiers, la proclame excellente.

Puis, enfin, pour présenter un livre au public, faut-il au moins disposer de quelque autorité littéraire, et mon éloquence, s'il m'arrive d'en montrer parfois l'apparente image, se mesure uniquement à la docilité et à la virtuosité de mon orchestre.

Toutefois, puisque l'occasion m'en est offerte, je ne puis résister à dire la joie émue, la tendresse profonde, l'admiration sans réserve qui me courbent,

humble et pieux fidèle, devant Beethoven, ce maître suprême, le plus grand peut-être parmi les Dieux qui peuplent l'Olympe musical.

Bien jeune encore, j'ai sacrifié sur son autel, et son culte a été la religion de toute ma vie.

Mes ennemis (qui peut se flatter de n'en pas avoir ?) ont bien voulu, pendant un temps, me concéder, avec un certain tempérament qu'ils qualifient de romantique, *le don d'animer l'œuvre que je dirige, de la peindre avec des couleurs brillantes, d'en exprimer avec chaleur la passion douce ou violente, de vibrer, en un mot. Mais, en me faisant cette concession pour essayer de me confiner dans un genre et limiter mon domaine, ils avaient oublié de regarder en arrière, car je ne suis arrivé à la compréhension de la musique* romantique *que par une étude approfondie de la musique* classique.

J'ai connu Beethoven avant Berlioz, la Pastorale *avant la* Fantastique. *N'allez pas en conclure que je prétends m'attribuer un brevet de supériorité, encore moins d'infaillibilité !*

D'autres ont étudié Beethoven ; ils y ont peut-être vu ce que je n'avais pas trouvé, peut-être aussi y ai-je trouvé ce qu'ils n'avaient pas vu.

Au surplus, il n'y a pas qu'une façon de dire un beau vers.

C'est le propre de la beauté que de pouvoir, sous des aspects divers, rester la beauté quand même. A ce signe certain, on reconnaît les neuf filles de Beethoven, les neuf muses qu'enfanta son génie ; elles sont immortelles, et gardent, en leur qualité de déesses, le prestige merveilleux d'une jeunesse éternelle.

Voilà pourquoi un livre tel que celui de M. J.-G. Prod'homme est un ouvrage utile. Cette histoire est un flambeau qui nous éclaire et nous permet de mieux comprendre Beethoven, en nous le faisant mieux connaître. — Plus on pénètre sa vie, plus on admire son œuvre.

Gloire à lui sur la terre ! Les peuples prêtent l'oreille ; les historiens proclament sa puissance ; les interprètes répandent sa doctrine ; le monde obéit à sa voix ; se hausser jusqu'à lui c'est devenir plus grand.

ED. COLONNE.

Le roi David lui-même ne parlait pas un plus magnifique langage ; mais il se rendait justice avec moins d'ampleur.

CH. CHAMBELLAN.



LA MUSIQUE A BERLIN

Si l'on jette un coup d'œil rétrospectif sur l'ensemble de la dernière saison, la réputation de Berlin, métropole musicale, ne semblera point trop surfaite. Les salles de concert sont nombreuses et vastes. J'en compte plus de huit, dont trois pourvues de grandes orgues. Il y a profusion de Capellmeister, de virtuoses et de Gesangvereine, surabondance de concerts. L'intensité de la vie musicale est unique, extraordinaire. Unique, car il y est donné de vivre la musique de son temps au fur et à mesure qu'elle se constitue. Des souffles nouveaux y parviennent qui mettent bien du temps à atteindre telle autre capitale. L'épidémie des festivals-rengaines ne sévit point ici. Les trésors du maître de Bonn ne sont pas livrés à un pillage méthodique. Wagner n'y est pas mis en coupe réglée. On n'encourt pas le risque de subir périodiquement, et comme par hasard, la sempiternelle *Damnation de Faust*. Une nouvelle génération travaille à la diffusion

de la musique moderne, au refoulement du poncif académique. Débordés, les doctes « Professoren » de la *Kœnigliche Hochschule* interviennent de leur personne pour barrer la route aux mauvaises doctrines. Leur défense est faible. Ils brandissent Mendelssohn, Brahms. A l'*Ecole des Hautes Etudes musicales* de Berlin, — institution royale, — en l'an de grâce 1906, de graves personnages ne savent encore rien d'un certain musicien du nom de César Franck ! Tout en eux contredit le présent. Leur zèle aveugle, exclusif, étroit, n'a plus de force conservatrice, et l'instinct moderne conquiert le terrain.

En **Félix Weingartner**, je vois aussi un « *attardé* » de marque. Sous sa direction, les concerts de la Chapelle Royale ne s'émancipent guère de la routine des programmes consacrés. La lumière nouvelle qui se fit en lui tout récemment (ne vient-il pas de découvrir Johannes Brahms ?) l'aveugla si vivement qu'il ne lui fallut rien moins que l'espoir de la conquête de succès tapageurs en notre bon Paris pour lui révéler l'existence de la Symphonie française (Cf. un petit opuscule de ce même M. Weingartner sur la symphonie après Beethoven). Et le bouillant chef d'orchestre d'inscrire bravement en tête de son *Abschiedskonzert* le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, de **Claude Debussy**. Sur ce beau geste, Weingartner nous quittait à jamais. Il a renoncé glorieusement à sa brillante carrière. Sa démission n'est plus un simple « bluff » renouvelé de l'an passé. Elle est officielle. Weingartner ne reviendra pas sur sa décision, torturé qu'il est par d'autres ambitions. Si le capellmeister se retire..., le compositeur nous reste. Il paraîtrait même que ce dernier sera plus fécond que jamais. Puisse l'inspiration qu'il chercha vainement au cours de ses bruyantes tournées jaillir du calme de la retraite, c'est le vœu que je forme pour lui-même, stoïque abdicateur de fonctions qu'il illustra de tout son grand talent, et pour nous que sa retraite attristerait doublement si le génial *Dirigent* disparaissait au seul profit du compositeur que nous connaissons, hélas ! déjà trop.

Je passe aux novateurs, à cette poignée d'artistes sincères qui portent avec eux quelques lueurs de musique nouvelle. Les noms de Richard Strauss, Ferruccio Busoni, Arthur Nikisch, Oskar Fried, Carl Muck, Alexandre Birnbaum, E. N. von Reznicek, Bernard Stavenhagen, se détachent au premier plan. Ce sont les modificateurs influents du mouvement rétrograde. Sans répudier les classiques, toujours présents et vénérés, sans rejeter les œuvres anciennes que le génie a revêtues d'éternité, ils débrouillent avec ardeur la production vigoureuse et touffue de l'Ecole moderne. D'aucuns n'innovent pas toujours avec discernement et choix. Trop souvent ils se perdent, à la suite d'un Max Reger quelconque, dans les plus noires fondrières de l'Art allemand. N'importe, j'applaudis dès maintenant à leurs efforts et reviendrai plus loin sur la critique de ces tentatives.

A vrai dire, deux grands courants traversent le mouvement artistique de Berlin. L'un part de Richard Strauss, l'autre de Ferruccio Busoni, car l'illustre pianiste est à la fois capellmeister et compositeur, chef d'école et novateur en tous sens. Au fond, ces deux tendances, quelque différentes qu'elles soient par la forme extérieure, procèdent de la même conception moderne de la musique.

De **Richard Strauss** il ne me reste rien à apprendre qu'on ne sache. C'est un combattif qui se dépense sans compter pour la plus grande gloire de l'art moderne dont il est le champion le plus en vue. Son influence est énorme. Elle se mesure à la puissance de son œuvre. Ses fonctions absorbantes de Capellmeister à l'Opéra Royal, jointes au labeur incessant de la composition, aux fatigues que lui imposèrent les répétitions et la mise en scène de *Salomé*, ne lui permirent qu'une courte apparition au pupitre de

la Sing-Académie et à la Beethoven-Saal. En ces deux soirées, Strauss dirigea trois œuvres inédites : la *Vilanelle du Diable*, vaste composition symphonique de **Ch.-M. Lœffler**, le *Concerto de violon* de **Jean Sibelius**, un *Concerto de piano* du comte de **Hochberg**.

La renommée de **Ferruccio Busoni**, en tant que virtuose, a gagné les deux mondes. On l'acclame de New-York à Paris et à Londres. Busoni passe à juste titre pour le pianiste le plus brillant et le plus complet de l'époque. L'étendue de sa technique est prodigieuse. Elle représente le point culminant de l'étude du piano. Le style et les sonorités restent inégalés. La noblesse de l'interprétation décèle un de ces grands esprits comme il ne s'en est pas rencontré depuis Liszt. Elle s'élève à la hauteur d'une création. J'en prends à témoin les auditeurs enthousiastes des récitals Beethoven-Liszt-Chopin qu'il donna cet hiver. Busoni fonde son art sur des émotions de poète et d'artiste. Il triomphe par un prestige qui éblouit l'imagination et l'oreille, par des accents qui touchent profondément le cœur.

Héritier de Liszt par le génie, Busoni participe aussi de la grandeur d'âme et de la bonté proverbiale du vieux maître. Par la générosité de sa nature, par son absolu désintéressement, il s'impose à l'admiration de tous. Chef d'orchestre, Busoni s'applique à défendre et à propager au milieu d'un public docile aux admirations conventionnelles les productions de la jeune école. Ses préférences vont à celles qui n'ont pas encore été jouées. Il recueille en même temps les chefs-d'œuvre du passé tombés prématurément dans un injuste oubli. Tel est le but qu'il poursuit, depuis trois ans, avec une persévérance inlassable, en des *Orchester-Abende* fondés de ses propres deniers. Ce sont les Français qui bénéficient le plus largement de son initiative dévouée. Qu'on en juge. Je transcris au hasard des programmes quelques-unes des œuvres dirigées par Busoni :

Guy Ropartz.	*Pêcheurs d'Islande.*
Saint-Saëns.	*Ouverture des Barbares.*
Th Ysaye.	*Concerto* pour piano.
Delius.	*Paris*, tableau musical.
Vincent d'Indy.	*L'Etranger* (Prélude du 2e acte).
—	*Suite francaise.*
Claude Debussy.	*Prélude à l'Après-Midi d'un Faune.*
—	*Nocturnes.*
Albéric Magnard.	*3e Symphonie.*
Eugène Ysaye.	*Poème élégiaque.*
Paul Delune.	*3e Symphonie.*
César Franck.	*Le Chasseur maudit.*
—	*Les Djinns.*
—	*Prélude, Choral et Fugue,* orchestration de Gabriel Pierné.
Hector Berlioz.	*Les Nuits d'Eté* (Mme Ida Ekman).
—	*Marche troyenne.*

Busoni conduit l'orchestre avec une rare autorité. Il a la sobriété du geste, le mépris des effets faciles et vulgaires. Ses indications sont nerveuses, rapides et sûres. Il obtient tout ce qu'il veut de ses musiciens sans le renfort d'une gesticulation bouffonne. L'interprétation reste expressive et vivante.

Dans l'héritage de Liszt, Busoni recueillit encore le don de la composition. Son instinct créateur s'affirme en une série de pièces instrumentales d'un accent très personnel, d'une structure achevée. Il a la fécondité, le labeur acharné ! Bien qu'il se concentre, au lieu de se diluer, ses œuvres symphoniques s'ordonnent en de vastes proportions. Elles sont de dimen-

sion considérable. On ne lui reprochera pas d'avoir peu produit. Son *Turandot* porte l'inscription *op. 41*. Chez Busoni, la puissance d'invention se révéla de bonne heure. Il n'avait pas encore franchi le seuil de l'adolescence que les notables de Bologne le nommaient membre de l'*Accademia Filarmonica*. C'était en mai 1882. Il avait 15 ans. En l'élevant à cette dignité, le président d'alors, Frederico Parisini, rappelait au jeune artiste qu'en cette même enceinte un autre enfant prodige, l'immortel Mozart, l'avait précédé dans cet honneur : « Vi sovvenga, o giovanetto artista, che nella sala in cui avete entusiasmato un eletto auditorio col vostro suono ed in cui avete composto i pezzi per l'esame di maestro, ivi pure, in tenera età, diede il suo esperimento l'immortale Mozart per ottenere in quest' Accademia il grado stesso che voi pure avete conseguito : ciò vi serva di sprone e di conforto a proseguire nell' intrapesa carriera che dovrà guidarvi alla celebrita » (1). A Leipzig, en 1886, Busoni écrivait un *Opéra fantastique*, d'après un texte de Frieda Schanz, une *Suite symphonique*, un *Quatuor pour instruments à cordes*. En 1889, un *Concerto pour piano et orchestre*, sa 1re *Sonate pour violon et piano*, lui faisaient décerner, à la suite d'un brillant concours, le prix Rubinstein. Et cependant, en France, le public l'ignore. Les grandes compositions de la maturité passent inaperçues de nos directeurs de concert, alors qu'à Berlin, à Vienne, à Boston, à Varsovie, à Bologne, à Amsterdam, à Londres, elles figurent au répertoire des grandes associations philharmoniques. Elles soulèvent les plus vifs enthousiasmes comme aussi bien les plus âpres discussions. Leurs qualités les plus hautes les livrent d'office aux fureurs des tardigrades amateurs du balourd allemand. Au reste, Busoni ne connaît pas l'art d'imposer brutalement son génie, de le présenter en un beau jour au moyen d'une réclame tapageuse. Et pourtant son incessante création pourrait écraser à la fois le public et les vanités rivales. Elle occupe toutes les avenues de la musique instrumentale. Elle s'étend à tous les genres : à titre d'exemple, voici quelques-unes de ses plus récentes compositions :

Scènes de ballet pour piano.
Variations et fugue en forme libre sur un prélude de Chopin en *ut* mineur.
Deuxième quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle.
Concerto pour piano et orchestre.
Poème symphonique, pour grand orchestre.
4e *Scène de ballet*, en forme de valse, pour piano.
Jeux d'enfants, suite symphonique.
Concerto pour violon et orchestre.
2e *Sonate* pour violon et piano.
Lustspiel, ouverture pour grand orchestre.
Les Harnachés, 1re suite pour grand orchestre.
— 2e suite —
Concerto pour piano, orchestre et chœur d'hommes.
Turandot, musique de scène.
— suite pour grand orchestre et chœur de femmes.

Aux productions originales s'ajoutent un nombre considérable de transcriptions et d'arrangements. Busoni a traduit en particulier d'une façon remarquable la musique d'orgue de J.-S. Bach. Les Toccatas, les Choral-

(1) Bologna, Arch. R. Accademia Filarmonica. Busta corrispondenza del' anno 1882. Prot. n. 96, Tit. II. Aux archives on conserve jalousement la fugue à 4 voix et à 2 sujets que Busoni composa à l'Académie même le 27 mars 1882.

vorspiele, les Préludes et Fugues sont génialement incorporés au piano, et ce n'est pas là son plus mince titre de gloire.

L'œuvre de Busoni est éminemment personnelle. Assurément, il n'est pas malaisé de saisir les influences qui se sont imposées à lui, depuis Bach jusqu'à César Franck. Nul plus que lui n'est imbu de la beauté classique et nul n'a mieux senti dans l'étude des anciens maîtres tout le prix qu'il faut attacher à la force technique, à la perfection de la forme. A l'étudier de près, on s'aperçoit qu'il a choisi librement ses moyens, que le caractère de son œuvre vient de lui-même : elle n'a pas été façonnée du dehors, — elle s'est organisée intérieurement. Elle a ses origines dans les suggestions de sa personnalité. A l'art moderne il faut une inspiration moderne. Il faut, tout en édifiant des constructions sonores plastiquement belles, écarter les anciennes règles qui ne sont plus que mécanisme, rechercher avant tout la vérité de l'expression, l'intensité de l'impression, ouvrir en passant toutes les sources du lyrisme et de l'harmonie. Voilà quelques-unes des divinations supérieures qui placent l'œuvre symphonique de Busoni au premier rang des compositions modernes.

Sa facture est magistrale. Tout s'équilibre et l'on sent partout une volonté consciente qui a déterminé les relations et les proportions des parties. Il adopte les formes simples, pleines, solides, expressives qui mettent l'imagination à l'aise et se prêtent à revêtir une beauté supérieure. Il crée des rythmes agiles, larges, pittoresques, significatifs. Les thèmes, amplement établis, sortent en pleine lumière. La direction de l'inspiration n'échappe jamais au cœur. La source en est placée dans le sentiment et non point à l'esprit. L'invention mélodique est rigoureusement personnelle, abondante et riche. Dans le maniement des couleurs de l'orchestre, Busoni possède l'une des plus riches palettes dont musicien ait usé. Son talent d'orchestration est de tout premier ordre. Il affectionne les timbres rares, les sonorités inconnues. L'agrégation mélodique donne la sensation du nouveau, de l'inentendu. Malgré cela, il n'a pas l'effet prétentieux ou brutal pour ahurir le bourgeois. Sa frappe harmonique lui appartient en propre. Il se démène avec une aisance merveilleuse au milieu des combinaisons thématiques les plus audacieuses. Aucune hardiesse technique ne l'effraie. On a tort de lui jeter toujours à la tête la complexité de sa polyphonie. Qu'il s'agisse de la conception ou de l'exécution, il hait l'extravagant et l'inintelligible. Il veut que l'on soit clair, en n'étant pas commun ni vulgaire, et déjà la limpidité et la noblesse de son style, la force de sa technique assurent à ses œuvres une perfection qui les fera durer.

La 2e *Sonate pour violon et piano, op. 36a*, est l'admirable monument d'une inspiration sereine et soutenue, — d'un sentiment puissant. L'expression s'enlève et acquiert une plénitude incomparable. La mélodie s'élargit en symbole de l'infini. On y saisit la disposition fondamentale de l'âme du maître, cette sorte de rêverie contemplative dans laquelle germe toute son œuvre. La 2e sonate n'est pas coulée dans le moule traditionnel. Elle s'affranchit des divisions préconçues ou arbitraires pour ne suivre que la marche de sentiment. Elle s'enchaîne d'un seul tenant. Elle est d'une parfaite unité organique. L'architecture musicale repose tout entière sur les variations multiples de 4 à 5 thèmes qui, pris en eux-mêmes, sont d'une élévation quasi surnaturelle.

Busoni vise au grand, au sublime. Il y atteint presque toujours. L'exécution ne trahit pas la conception. Avec le *Concerto pour piano, orchestre et chœur d'hommes* (op. 39), nous nous trouvons en face d'une véritable épopée sonore. On reste stupéfié devant le gigantesque des proportions (5 parties : *Prologo e Introito, — Pezzo giocoso — Pezzo serioso — All' italiana — Cantico*), la nouveauté et la solidité de la structure, le souffle gran-

diose qui anime le tout. Ce concerto, à proprement parler, n'en est pas un, au sens que nous sommes accoutumés d'attacher à ce mot. Ce n'est pas un morceau destiné à faire valoir la virtuosité de l'exécutant. Le piano intervient ici comme une force accrue de l'orchestre. Il enrichit la symphonie d'une voix nouvelle dont le timbre s'amalgame à la masse sonore. Le coloris de l'instrumentation se trouve rehaussé d'une teinte flamboyante, inusitée jusqu'alors. L'armature mélodique est déterminée par une profusion de thèmes magnifiques. Leurs développements se succèdent avec une variété, une richesse harmonique inouïes. Le travail de la polyphonie est à la fois serré et plein d'aisance, l'orchestration vibrante.

Le *Concerto* est tout baigné d'une atmosphère transparente et calme. La première, la troisième et la cinquième partie qui constituent l'ossature de cet organisme sont nées de la disposition d'âme que je notais plus haut. En ces pages émues et fortes, Busoni a mis l'empreinte de sa nature poétiquement méditative. L'imagination du Maître plane d'elle-même au-dessus de l'humanité. Elle se perd dans la contemplation. Elle y trouve d'immédiates et d'absolues jouissances. Elle s'y donne toutes les grandeurs. Et comme le musicien n'emploie son art qu'à la manifestation des propriétés originelles de son âme, le sentiment de l'infini emplit tout naturellement ce poème musical. L'artiste s'est ainsi composé un milieu idéal, en harmonie parfaite avec son intime organisation, avec la vie contemplative, j'allais dire platonicienne, de son esprit, un milieu où son être apparaît plus complet, mieux à sa place. Par antithèse, le deuxième et le quatrième temps — *Pezzo giocoso*, *All' italiana*, — conçus d'ailleurs à une époque différente, représentent le mouvement, l'activité. Les péripéties sonores en sont fantastiquement, tumultueusement développées. Cette disposition artistique, cette opposition fait alterner d'un bout à l'autre la lumière et l'ombre. Elle exprime la concordance ou le contraste, si je puis ainsi dire, de la nature visible avec les dispositions intimes de la nature subjective.

Ce qui nous étonne le plus, c'est le grand caractère imprimé à l'ensemble de la composition et à ses moindres détails. J'avoue que, la 9e Symphonie mise à part, je ne connais rien en musique qui soit aussi vaste, aussi colossal. Comme chez Beethoven, la péroraison est entonnée par le chœur; mais tandis que l'Hymne à la Joie contredit triomphalement au développement symphonique de la Neuvième, le *Cantico*, invocation à l'*Eterna Forza*, à l'*Intelligenza creatrice* résume toutes les aspirations supérieures de cette œuvre géniale et lui donne sa conclusion logique et sublime.

Les paroles du *Cantico* sont empruntées au poète hollandais Ochsenschlager. Busoni les a détachées et traduites d'une Nouvelle, inspirée des *Mille et une Nuits* et intitulée *Aladin*. Involontairement, il dénonçait ses attaches littéraires. On sait, en effet, que le virtuose-compositeur est doué d'une haute culture. Son esprit et sa curiosité s'ouvrent d'autant plus facilement aux manifestations intellectuelles qu'il possède à fond 5 ou 6 langues modernes et les littératures qui en dépendent. Par surcroît, c'est un érudit qui fait son domaine de l'Histoire des Civilisations orientales. Il en est si fortement imprégné qu'il conçut un projet de drame musical d'après les nouvelles asiatiques du comte de Gobineau. Le poème est achevé. Busoni en poursuit activement la réalisation musicale. A son imagination toujours en quête d'infini, les mythes orientaux et les contes arabes apportent les inexprimables séductions, l'éblouissant lyrisme de leur poésie panthéistique, de laquelle dérivent certains sentiments très grands, très simples, éternels, ces mêmes sentiments qui animent l'admirable concerto. Ainsi s'explique sa prédilection marquée pour les sujets qui se rapportent à ces fables. Les *Mille et une Nuits*, entre autres, devinrent un des livres de chevet du compositeur. Et nous voici conduits à *Turandot*, musique de scène écrite

pour le drame de Gozzi, bâti lui-même sur des épisodes de la merveilleuse légende.

Turandot (op. 41) nous fait assister au jaillissement d'une personnalité qui passe par-dessus les barrières de notre civilisation et s'ouvre les portes de l'Orient. Le choix du sujet est déterminé par cette prédisposition intellectuelle et morale que nous connaissons. Busoni n'a point le dessein de nous flatter dans notre manie du « neuf » à l'aide de bizarres et d'inéprouvées combinaisons de couleurs et de sons, de nous dépayser par l'étrangeté et le bric-à-brac d'un exotisme facile et banal. Aussi sa musique ne sent pas le pastiche. Elle n'a rien d'artificiel. Son Orient n'est pas truqué.

Cette importante composition fut achevée en l'automne 1905. On en a tiré, pour le concert, une non moins importante suite pour grand orchestre et chœur de femmes, exécutée pour la 1re fois à la Sing-Academie de Berlin le 21 octobre 1905. Cette suite symphonique se divise en 8 parties :

I. — *Il supplizio. La portà della città. La Partenza* (1er acte).
II. — *Truffaldino* (Introduction du 2e acte et Marche grotesque).
III. — *Altoum* (Marche du fabuleux empereur).
IV. — *L'appartamento delle donne* }
V. — *Danze e Canzone* } 3e acte.
VI. — *Turandot* }
VII. — *Notturno. Walzer* (4e acte).
VIII. — *In modo Marcia funebre e Finale alla turca* (5e acte).

Dans ses morceaux étincelants de couleur et de verve, Busoni laisse couler le jet naturel de sa fantaisie spirituelle. Il use d'un style à facettes perpétuellement étincelant ou piquant. C'est un pétillement de rythmes ingénieux, un cliquetis de riches accumulations tonales. Il a des trouvailles harmoniques imprévues, de brusques oppositions de timbres, d'éblouissantes fusées sonores. L'orchestration rutile de toute la munificence fantastique et pompeuse de l'Orient. Elle en affiche par instants le bariolage et la baroquerie (marche grotesque). Elle en revêt toute la mélancolique langueur (Danse et chœur, nocturne). Devant l'ample écoulement des harmonies chatoyantes ou pittoresques, l'auditeur est comme imprégné des chaudes couleurs qui ruissellent de la palette du musicien. Parce qu'il ne voit pas les œuvres orientales par l'extérieur, Busoni sent et exprime merveilleusement le sentiment qui s'y réalise. Voilà par où son exotisme se distingue de l'impressionnisme factice et creux de ceux qui l'ont devancé dans cette voie.

Busoni donne en ses compositions une haute et fière idée de la musique moderne. C'est un chercheur de voies ignorées, un curieux et sincère ouvrier de formes et de rythmes, un poète aux vibrations profondes et sonores qui respecte son œuvre. Il n'a souci que de la faire belle et ne se préoccupe point de la former sur le goût d'un public ignorant et snob. Avec ce tempérament, il est le musicien le moins fait pour la fabrication mécanique des compositions à la mode. Il écrit ce qu'il doit écrire conformément au sentiment de son âme, comme qui fait œuvre immortelle.

L. Ponnelle.

ÉCHOS

Grand prix de Rome. — Le concours a été jugé le 30 juin. En voici les résultats.

1er grand prix : M. Dumas, élève de M. Lenepveu.

1er second grand prix : M. André Gailhard, élève de M. Lenepveu.

2e second grand prix : M. Le Boucher, élève de MM. G. Fauré et Widor.

A l'Opéra-Comique. — On parle du départ de M. Albert Carré, qui remplacerait à la Comédie-Française M. Jules Claretie. Et l'on parle, pour le remplacer, de M. Gheusi. Sous toutes réserves.

Matinées Danbé. — Ces intéressants concerts seront dirigés l'année prochaine par M. Jemain, excellent musicien à qui nous adressons ici toutes nos félicitations.

Priorité. — A l'annonce de la « tragédie musicale » en un acte, de Gabriele d'Annunzio, que l'Opéra-Comique doit monter dans le courant de la saison prochaine : *Le Songe d'un Soir d'Automne*, et pour éviter tout soupçon de réminiscence même involontaire de sa part, notre collaborateur, M. Raymond Bouyer, nous rappelle qu'il annonçait, dès l'année dernière, un « roman d'intimité » sous ce titre, à la première page du *Secret de Beethoven* paru chez Fischbacher à la fin de 1905, parmi plusieurs ouvrages en préparation, des sonnets, une *Histoire du Paysage*, une monographie de *Prud'hon*. Nous enregistrons bien volontiers sa remarque au sujet de ce joli titre poétique, ambitieux, un peu shakspearien.

Concerts Chevillard. — C'est au théâtre Sarah-Bernhardt que nous aurons la joie d'entendre les Concerts Chevillard, l'hiver prochain. Le traité définitif vient d'être conclu entre la grande artiste et le comité de la célèbre Association.

Les deux premiers Concerts de l'abonnement sont fixés pour les 7 et 14 octobre.

Du 15 au 30 octobre, l'orchestre, sous la direction de M. Camille Chevillard, ira donner une série de quinze Concerts à Berlin, Dresde, Leipzig, Frankfort, Mannheim, Hannover, Hambourg et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne. Les Concerts d'abonnement seront repris à Paris le 4 novembre, pour finir le 31 mars 1907.

Aux Arènes de Béziers. — Voici la distribution de la *Vestale*, opéra en 3 actes de Spontini, qui sera joué les 26 et 28 août 1906, au théâtre des Arènes de Béziers. Comme toutes les années précédentes, ces représentations sont données par M. Castelbon de Beauxhostes au bénéfice des pauvres de sa ville natale.

Licinius (général romain), M. V. Duc, de l'Opéra ;

Cinna, chef de légion, M. Emile Cazeneuve, des Concerts du Conservatoire et Colonne ;

Le Grand Pontife, M. Delmas, de l'Opéra ;

Julia, jeune vestale, Mlle Harriet-Strady, du théâtre royal de la Monnaie ;

La Grande Vestale, Mme Georgette Bastian, du théâtre royal de la Monnaie.

250 musiciens d'orchestre symphonique, dont 10 harpes Erard ; 250

choristes (hommes et femmes); chef d'orchestre, M. Jean Hussy-Verdié. Mise en scène de M. d'Herbilly, régisseur général de l'Odéon. 60 danseuses du corps de ballet de Milan, sous la direction de M. Belloni, maître de ballet de la Scala de Milan.

Le décor, qui ne comprend pas moins de 6.000 mètres carrés de toiles peintes, est signé Jambon et Bailly, peintres décorateurs de l'Opéra. Le dimanche 2 septembre, M. Castelbon de Beauxhostes et ses compatriotes, désireux de témoigner à l'illustre maître Saint-Saëns leur reconnaissance de tout le bien qu'il fit à Béziers, ont décidé de donner un grand concert festival en l'honneur du soixante-dixième anniversaire de sa naissance. Ce concert sera des plus intéressants, vu les sommités artistiques qui se sont offertes spontanément à y prendre part, et tout d'abord nous nommons M. Louis Diemer, le virtuose des virtuoses, qui jouera un morceau à deux pianos avec le maître lui-même. On y entendra *les Gloires de Corneille*, cantate écrite pour 10 solistes doubles, chœur, orchestre, musique d'harmonie et orgue. L'effet de ce dernier instrument dans les arènes ne manquera pas d'être des plus curieux.



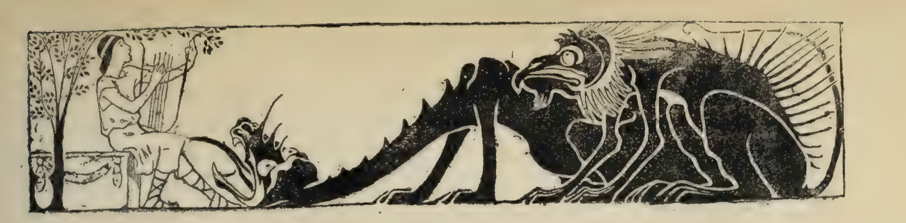
AVIS A MM. NOS LECTEURS ET ABONNÉS

Pendant la saison d'été, le *Mercure musical* paraîtra une fois par mois, les 15 août, 15 septembre et 15 octobre, en numéros doubles. Notre prochaine livraison sera donc publiée le 15 août et portera les chiffres 15-16.



Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



DIALOGUES DES MORTS

VII

Couperin, Weber.

Couperin. — Hé ! Monsieur le Baron de Vèbre, je suis charmé de faire votre rencontre. Êtes-vous donc enfin guéri de votre toux pour hasarder ainsi de sortir sans fourrure ? Craignez-vous point le frais de ces ombrages ?

Weber. — J'ai peut-être eu tort, en effet, car l'allée est humide ; mais j'ai prêté ma pelisse à Meyerbeer, qui ne se presse guère de me la rendre, et c'est le seul chemin pour retourner chez moi de l'endroit d'où je viens.

Couperin. — Fûtes-vous, par aventure, au concert de M. le Cantor ?

Weber. — Tout juste, cher ami.

Couperin. — Aurait-il fini ? J'allais précisément l'entendre.

Weber. — Eh bien ! je vous épargne une course inutile ; il ne jouera plus aujourd'hui. Mais marchons, voulez-vous ? Vous m'accompagnez ?

Couperin. — Volontiers. Et pourquoi M. le Cantor ?...

Weber. — Un incident fort singulier, ma foi ! Vous savez qu'il est peu patient et s'abandonne vite à l'emportement le plus brusque. Il était en train d'exécuter sa *Toccata* en *ré* mineur, quand Wagner apparut soudain.

Couperin. — Quoi ? M. de Béreutte ? Je ne l'aperçus jamais jusqu'ici parmi les auditeurs.

WEBER. — Mais oui ; c'était la première fois. Il est si occupé! Il s'élança vers l'orgue en courant, les bras en l'air, et, sans Frescobaldi qui l'empoigna au passage, il tombait sur le dos de Bach. Contraint de rester immobile, il poussait des soupirs extatiques et des exclamations étouffées, murmurait des lambeaux de phrases qu'il semblait réciter par cœur, parlant de « grimoire enchanté », d'un « nécromant de qui l'œuvre magique illumine le microcosme de la lumière du macrocosme », tant et si bien que Bach agacé se retourna tout à coup et lui lança sa perruque à la tête...

COUPERIN. — Oh ! vraiment ?... C'est un terrible homme, impétueux au delà de toute mesure, encore qu'à la vérité M. de Béreutte ne le lui cède en rien sur ce chapitre. Mais qu'advint-il de celui-ci ?

WEBER. — Je crois bien qu'il en serait mort s'il ne l'était déjà. Il s'évanouit, congestionné de stupeur ou de rage, et on l'emporta à l'infirmerie, tandis que l'autre s'éloignait furibond, sans desserrer les dents, et non moins cramoisi que sa victime.

COUPERIN. — M. le Cantor marquait cependant depuis peu un heureux changement d'humeur. Il tolérait qu'on s'approchât pour l'écouter, ne décourageait plus toute avance et accueillait les compliments de ses admirateurs...

WEBER. — Est-ce vrai, comme on le prétend, qu'un jour il embrassa Franck et Frescobaldi ?

COUPERIN. — J'assistai moi-même à la scène, dont chacun fut grandement stupéfait. Il avait été commandé à souper chez Sa Majesté le Roi Frédéric II de Prusse, qui célébrait sa victoire aux échecs sur Alexandre de Macédoine. En son absence, M. le maître de chapelle César-Auguste Franck de Liége et le seigneur Frescobaldi s'étaient emparés de l'instrument et improvisaient tour à tour, se relayant aux claviers et aux soufflets. J'étais tout au plaisir de ces inventions merveilleuses, quand je tressaillis en distinguant M. le Cantor qui se dissimulait dans l'ombre et derrière les roseaux. Mais, au lieu de l'éclat que je prévoyais avec angoisse, je le vis s'avancer d'un air joyeux vers ses hôtes, leur taper rudement de son poing sur l'épaule et les embrasser l'un après l'autre, ainsi qu'on vous l'apprit. Il est un peu rustre dans ses façons, mais non toutefois sans noblesse, et l'événement dont vous fûtes témoin me paraît déplorable, si ce malentendu doit briser à jamais les relations de deux si grands esprits, dignes de se comprendre et de se mutuellement estimer.

WEBER. — Sans doute. Mais ce diable de Wagner...

COUPERIN. — Certes, M. de Béreutte est d'une exubérance à laquelle il se faut accoutumer pour n'en être point frappé jusqu'à quelque surprise. Il jouit d'une âme enthousiaste à l'ex-

trême et d'une activité qui s'étend sur les sujets les plus divers. Outre compositeur illustre, ne fut-il pas poète, savant, historien, architecte à la fois, législateur, excellent philosophe et versé, de surcroît, dans les choses de la médecine ? On dit qu'il entretient commerce avec le célèbre Platon, auquel il fit présent, récemment, d'un précieux appareil dont les bienfaits sont fort prisés en le quartier des anciens Grecs. Le bruit en parvint aux oreilles de M. de Voltaire, qui, ayant emprunté l'objet pour l'essayer, en fut si satisfait qu'il a déménagé et fixé désormais ses pénates dans la forêt d'Apollon où il a transporté ses hardes, ses papiers, sa table et sa chaise percée. Je l'ai su d'Olympos, qui ne tarit point en éloges à l'endroit de M. de Béreutte, que souvent il visite et dont il goûte fort la musique sublime et le génie universel. En son piquant jargon florentino-romain, il me conta que le seigneur *Riccardo*, comme il l'appelle, proposa naguère à Bacchus la construction d'un théâtre d'opéra dont lui-même a dressé les plans, aurait fourni le répertoire à soi tout seul, et eût été le directeur, le chef d'orchestre et le décorateur. Vers le même temps, il adressait à Pluton une étude approfondie sur le climat de son empire, suggérant un remaniement complet des conditions de la température ; il envoyait à Proserpine le dessin d'un bonnet nouveau et des modèles de robes de chambre accompagnés d'échantillons de taffetas et de velours, enfin soumettait à Minos un projet de Constitution pour réorganiser le gouvernement des Enfers sous la forme d'une République esthétique dont il offrait d'assumer la Présidence éternelle avec tous ses devoirs et responsabilités. C'est une vaste intelligence à laquelle rien ne semble étranger et que rien ne saurait arrêter dans son bouillonnement fébrile. On en doit l'excuser beaucoup de quelque intempérance de geste et de parole, car, si M. de Béreutte apparaît plein d'outrance en tout, il est sincère et bon, et sans doute est-ce autant la hauteur de son âme que celle d'un esprit apte à tout concevoir qui le fait admirer d'une ardeur aussi vive et désintéressée, encore que peut-être indiscrète, un art si différent du sien que l'est celui de M. le Cantor.

Weber. — Je ne suis pas bien sûr qu'il y admire ce que l'auteur y trouve d'admirable et souhaiterait de savoir admiré. Vous êtes un cœur d'or, cher François, et votre indulgence a raison contre les railleurs du génie ; quoique, très vraisemblablement, il n'y aurait pas grand dommage à ce que Wagner eût borné là-bas ses exploits à faire de la musique et se montrât ici d'une universalité moins turbulente. Il est rempli de soi, mais son orgueil est légitime et justifié par ce qu'il accomplit ; car il eut le temps, lui, de terminer son œuvre : il n'est pas

mort à quarante ans ! Ah ! si j'avais vécu !... Il serait arrivé trop ard, peut-être... Qui sait ?.. Et d'ailleurs, qu'importe à présent !..

Couperin. — Il n'ignore point tout ce qu'il vous doit et le proclame. Il vous aime passionnément.

Weber. — Certes. Il me l'a manifesté maintes fois sans précaution pour la fragilité de ma carcasse, et je l'aime beaucoup aussi, mais d'un peu loin, plutôt, je le confesse. Il a des clartés sur tout, sans doute, ou presque tout, et en prodigue les trésors avec loquacité ; néanmoins je juge autrement que vous l'exaltation qu'il affiche à l'égard du vieux Jean-Sébastien. Leurs rapports n'eussent probablement rien gagné en excellence ou sympathie à une durée moins brève ; dès la première explication, un analogue dénouement s'en fût suivi. Croyez-moi, cher ami, on ne se pénètre pas si aisément que vous pensez. Il est bien difficile de se comprendre même entre gens d'âme vulgaire, de sensibilité fruste ou malléable, et c'est plus rare encore, sinon quasiment impossible, chez des artistes créateurs de la trempe de ces deux-là. Il faut la force d'illusion dont Wagner est trop évidemment capable, pour, en la circonstance, l'entraîner à un tel enthousiasme expansif. Mais soyez bien certain qu'il n'admire ici que soi-même ou son rêve, que la beauté qu'il imagine et qu'il prête à l'œuvre d'autrui, se figurant l'y découvrir incluse. Voire sans ce scandale, au surplus, j'augure qu'il ne serait pas revenu très souvent, et se fût contenté comme moi de quelques auditions convenablement espacées...

Couperin. — N'admirez-vous donc point sans réserves l'art de M. le Cantor et ses travaux ?

Weber. — J'en estime hautement la science, la maîtrise et la verve. Mais je préfère presque les lire à les entendre, je l'avoue. Mon oreille est parfois choquée lorsque j'écoute, ou déçue par une sorte de sécheresse abstraite ou terne des sonorités. Tout ça sue le génie, c'est beau et, malgré que j'en aie, je l'admire ; pourtant, il me semble que quelque chose y manque dont je ne saurais me passer : un chatoiement, une chaleur intime et rayonnante issue du son comme un effluve...

Couperin. — Je vous entends. Peut-être n'eussé-je point osé vous en faire l'aveu sans votre confidence : j'y ressens, en dépit de tout, une impression fort semblable à la vôtre ; encore que cet art soit cependant plus près de moi, — qui fus de dix-sept ans l'aîné de M. le Cantor et son contemporain, — qu'il ne le peut être de vous qui naquîtes après lui à un siècle de distance.

Weber. — On prétend même qu'il connut à fond tous vos ouvrages et s'en inspira quelquefois au point que la confusion fût possible. Ne lui attribua-t-on pas vos *Bergeries* ?

Couperin. — En effet, si ce que l'on raconte est véridique ; et l'on me fit là grand honneur, car je ne me flatte point d'avoir approché des talents d'un aussi grand génie. Toutefois, j'éprouve ainsi que vous une gêne confuse en l'écoutant, tandis qu'il improvise ou joue, quoique je ne me puisse lasser de retourner l'ouïr. Ses savantes compositions me paraissent sorties du cerveau le plus puissant qui soit ; mais, si mon intelligence est ravie, mon plaisir demeure imparfait pour quelque raison cachée que je ne réussis point à percevoir. Je fus d'abord un peu déconcerté en discernant que la plupart de ces compositions avaient la forme de la fugue, de quoi je n'usai guère qu'à l'école, du moins avec une rigueur pareille. Celles de M. le Cantor, à dire vrai, sont d'une diversité si peu commune, que bientôt l'on n'est point offusqué qu'il accepte un joug aussi sévère et l'on ne songe plus qu'à admirer l'aisance dont il fait preuve en le supportant. Je goûtai néanmoins une joie plus complète le jour où j'entendis M. de Liége, non pas peut-être autant pour l'art des broderies ingénieuses dont une fugue enguirlandait un Choral de sa façon, que pour l'enchantement qui m'allait jusqu'à l'âme par le canal des sens. Il semblait que les sons m'enveloppassent d'une caresse qui faisait frémir tout mon être, d'une harmonie...

Weber. — Vous avez dit le mot qui m'éclaire moi-même. Oui, c'est là le secret de ma répugnance instinctive, — et c'est aussi celui de mon œuvre là-bas. Nous sentons et créons en aveugles, inconscients de ce qui nous transporte aussi bien que de ce qui nous blesse quand nous nous y heurtons en chemin. Si je puis admirer cela, jamais je ne saurais l'aimer. Je m'explique à présent mes colères contre Beethoven, que je traitai de fou, jadis, à propos d'une symphonie. Quoiqu'il m'aimât et que son génie m'apparût des plus rares, nous ne pouvions pas nous comprendre : il était sourd, l'infortuné ! Il composait avec sa tête. Ce Bach en fait autant. Il ne communie pas avec la nature immortelle, avec le phénomène radieux et vivant du son ; il ne jouit pas de la beauté qui s'offre palpitante et nue : il *pense*, et c'est la pire surdité. Soyez sûr qu'il n'écoute pas, tandis que son esprit combine et que sa volonté construit un complexe et abstrait édifice. Comme un maçon indifférent, il y gâche en plâtre et ciment la matière sonore ; il l'écrase et la brutalise sans nul autre souci que de manipuler un limon désormais servile au gré de son arbitraire. Il est plus sourd que l'autre. L'harmonie qui m'enivre et qui dicta mon œuvre, la divine harmonie qui vous trouble, il n'entend pas sa douce voix qui chante autour de nous comme un chœur invisible, il meurtrit sa

chair adorable. Malgré tout son génie, je pourrais le haïr...

COUPERIN. — Ne vous échauffez pas ainsi. Voyez, votre toux vous reprend. Et puis, n'êtes-vous point injuste à l'égard de M. le Cantor qui vécut si fort longtemps avant vous? Je ne fus jamais grand clerc en ces sortes de choses; mais, depuis que je suis ici, j'ai remarqué que la manière de concevoir et de cultiver la musique avait beaucoup varié durant le cours des âges. M. le Cantor use de l'harmonie dont on usait à son époque, et qui n'était point celle dont on se servit dans la vôtre. Il l'ignorait tout comme moi, qui ne la soupçonnai pas plus que celle que M. de Béreutte employa pour certains de ses ouvrages, et je n'eusse point pressenti le charme inconnu des accords et des airs que j'ouïs M. de Mozart jouer chez M. de Nohant, son ami polonais. L'harmonie se transforme à mesure que va le monde. De notre temps, elle naissait à peine. On prononçait son nom; mais, avant le célèbre Rameau, on ne connaissait guère ses vertus, et c'est avec le contrepoint que nous apprîmes la musique. Tout ceci ne doit-il point compter à l'excuse de M. le Cantor, si la profondeur de son génie l'induit en des combinaisons savantes où son esprit vous semble avoir une part excessive au détriment du plaisir des oreilles?

WEBER. — Peut-être. Et cependant vous en souffrez, vous qui pourtant l'avez précédé quelque peu chez les hommes. Croyez-moi, la cause en est plus grave, ami, que vous n'imaginez. Vous n'étiez pas pétri de la même substance. Déjà et si longtemps avant moi vous aussi dans les siècles, votre âme était sœur de la mienne. Elle vibrait enamourée, tendue comme une corde de viole, aux harmonies éparses dans les choses, agrégées dans le son et surgies avec lui du cœur de la nature. Elle eût saigné de rudoyer la gracieuse beauté du mystère, de fausser la harpe d'Eole. Quelle soi-disant profondeur eût excusé pour vous, fût-ce un instant, ce sacrilège?

COUPERIN. — Je n'en courus onques le risque en mes humbles ouvrages. Aux moments de loisir que me laissaient les devoirs de mes charges, une irrésistible impulsion me poussait vers mon clavecin. J'y restais des heures à rêver, effleurant de mes doigts les touches, et d'aimables tableaux, que moi seul pouvais voir, se formaient devant mes regards, tandis que je me grisais peu à peu au mélange harmonieux des sons grêles. Il me semblait leur obéir ou, du moins, ne pas inventer de moi-même leurs mélodies. Leurs accords s'agençaient quasi comme hors de mon vouloir, et je me délectais trop fort à leur trouvaille, à les écouter résonner au travers du réseau des parties concertantes pour que j'eusse l'idée de déflorer leur trame délicate ou d'en gouverner l'entrelacs. Peut-être aurais-je agi

autrement, toutefois, si j'eusse possédé la force de pensée d'un tel génie que M. le Cantor...

WEBER. — Détrompez-vous : on pense comme on sent, — et même seulement pour autant qu'on est capable de sentir. Ne méprisez pas vos ivresses. C'est la manne ineffable du génie. Que peut bien être une « pensée » qui défie les lois naturelles, qui violente ou récuse la sensation ? De quoi serait-elle faite alors, dans les combinaisons de sa science ou de sa profondeur, sinon d'abstraction arbitraire, d'un artificiel ingénieux peut-être, mais vain, illusoire et stérile, parce que fatalement conventionnel en son essence ? Car tout ce qui méconnaît la nature est convention, et toute convention est inféconde, éphémère, oiseuse. Ne parlons plus de Bach. C'est un géant; d'accord. Il a sculpté dans le granit le portique monstrueux et les ogives dentelées de sa cathédrale votive *ad majorem gloriam purae rationis*. Sans doute, il ne fut point insensible; oh ! non ! maintes pages ardentes l'attestent, et, s'énonçant dans le langage de son temps, son prodigieux génie se révèle adéquat à la sensibilité qui fut sienne. L'intelligence, néanmoins, y paraît dominer le reste. Ce n'est plus qu'elle, vers la fin, et rien qu'elle, qui inspire et soutient l'architecte achevant l'œuvre colossal, quand il cisèle sans vertige la flèche de pierre ajourée qui va se perdre dans les nues. Vous connaissez *l'Art de la Fugue*, où la mort l'interrompit presque au terme, et qu'ici il joue volontiers. C'est grand comme l'Himalaya, — l'Himalaya de l'abstraction. Est-ce de la musique ? Est-ce digne d'en porter le nom doux et sacré, dont les syllabes font trembler nos lèvres comme un aveu d'amour ou comme une prière à la beauté ? N'y souffrez-vous pas avec moi du servage imposé au son, vivante étincelle, âme innombrable de l'harmonie, réduit, quasi les yeux bandés, sanglé, tirant sur le licol ainsi qu'un cheval de rancart, à tourner sans pitié ni trêve la meule implacable de l'Idée ? Ceci, certes, est un spécimen insigne, inouï dans son absolu, de ce que peut créer la pure intelligence. Ne serait-ce pas là le suprême idéal de ce qu'on qualifie « la pensée » si vantée, et digne qu'on la vante au point de se devoir prosterner à genoux devant ses effets ? Le vaut-elle ? Peut-être, lorsqu'elle vient de Bach et quand il fit spontanément son œuvre. Or, il l'a faite au soir de ses jours, vieillard presque aveugle déjà, dont l'esprit survivait aux sens et resplendissait impassible comme brille en sa pourpre glacée le soleil de minuit des pôles. Admirons-la avec notre cerveau, — sans l'entendre, — ainsi que la « pensa » son créateur. Qu'elle ajoute ou non à sa gloire, elle est le dernier fruit d'un incomparable génie. N'en parlons plus, ni d'elle ni de lui. Mais d'autres depuis sont venus de qui la sensibilité inerte ose

se réclamer d'un tel exemple. Ceux-là se targuent de profondeur pour singer le geste des forts ; ils croient ou prétendent « penser » en copiant des modèles d'écriture. Leur impuissance est satisfaite en même temps que leur vanité, quand ils ont fignolé quelque contrepoint double, alambiqué quelque fugue « savante » ; leur face embesiclée s'épanouit d'aise et bée d'orgueil aux chinoiseries réussies d'une imitation canonique ou quelconque. Plus ou moins compliqué, le jeu est puéril, si machinal que les pires cancres en acquièrent assez commodément les secrets. Ces mandarins en farcissent des « développements thématiques » dont ils perpètrent des sonates, trios, quatuors ou symphonies avec l'austérité cuistrale qui, paraît-il, fit la fortune et le renom de ce raseur de Brahms, comme Mozart l'appelle. D'énervement, un jour, au téléphone, j'en ai cassé un récepteur, au grand effroi de ce bon oncle Haydn. Que ces gens pérorent gravement, s'il leur plaît, de logique et de forme, qu'ils peinent sur leur contrepoint comme ils font et transpirent sur leur papier ; mais ils m'enragent en parlant de « pensée » à propos de leurs laborieux exercices. La pensée n'est que sensation — comparée, ruminée sans doute, — mais assimilée d'abord et peu à peu, savourée longuement dans la contemplation féconde, inconsciente, ingénue, solitaire, dans la contemplation divinatrice inaccessible à ces pédants torpides...

COUPERIN. — Ménagez-vous, je vous en prie, car votre voix s'enroue de l'ardeur que vous mettez à ces discours. Et cette même ardeur ne vous égara-t-elle point quelque peu ? Nous voici loin de l'art de M. le Cantor, que l'équité défend, à tout le moins, de rendre responsable de ce que l'on put faire après lui. Mais n'êtes-vous point trop sévère, en particulier, pour ceux que préoccupe le choix de la forme à donner aux ouvrages de leurs talents ? Un tel souci me semble louable à tous les égards, et nécessaire à la beauté d'un chef-d'œuvre digne de ce nom.

WEBER. — Ce ne doit pas être un souci. Rien n'existe sans forme, et tout en revêt une en notre art comme ailleurs. Mais on ne fabrique pas la beauté ; on la crée. La forme spontanée en doit naître engendrée intangible avec l'inspiration sous le baiser de la nature. Est-ce créer que se soumettre aux conventions d'une forme prévue, d'en remplir les compartiments l'un après l'autre selon des procédés studieux reçus d'autrui et d'en patiemment raccorder les rouages articulés à l'instar d'un horloger de Genève ? C'est la ressource ou l'illusion des superflus, impuissants, médiocres sincères, — et l'inconsciente opération de maint « penseur » à sensibilité obtuse ou périmée. Les uns sont fiers de ce qu'ils ont appris, car incapables de soupçonner

quelque autre chose, et ils en usent comme ils peuvent, non sans quelque dextérité parfois; les meilleurs, et sans s'en douter, n'utilisent plus rien que cela dans leurs combinaisons abstraites, s'imaginant qu'ils pensent, qu'ils créent ainsi. L'intelligence n'est qu'un instrument; tout dépend de ce qu'il combine. Si agiles, si puissantes même que soient ses ailes, le moulin du cerveau tourne à vide et broie du vent, quand c'est de l'abstraction qui passe sous sa meule... Mais d'où vient ce bruit?... Il semble qu'on nous hèle.

... — Pst! Pst! Hé! Messieurs!...

WEBER. — N'entendez-vous pas? C'est de ce côté.

COUPERIN. — En effet. J'aperçois là-bas quelqu'un qui nous fait des signes. Regardez par ici. Le voyez-vous?... Au delà de ce bouquet d'arbres.

WEBER. — Je suis un peu myope. Qui est-ce?

COUPERIN. — Je ne puis encore distinguer les traits de son visage; toutefois, son accoutrement est bizarre. Il paraît vêtu de cette sorte d'habit aux pans longs et flottants que nos petits-neveux appellent redingote, et porte des chaussures aux pieds, mais ses jambes sont nues...

WEBER. — Un Écossais probablement.

COUPERIN. — Sans doute... Il coupe à travers bois... Hé! Mais... mais non!... Non, ce n'est pas un Écossais. J'en ose à peine croire mes yeux; c'est bel et bien...

WEBER. — Qui donc?

COUPERIN. — M. de la Côte-Saint-André en personne.

WEBER. — Berlioz?!... Sauvons-nous!

COUPERIN. — Hé quoi! vous le voulez éviter? Vous fuyez cet admirateur enthousiaste, de qui votre seul nom prononcé suscite aussitôt les transports?

WEBER. — Il m'agace. Entrons dans ce fourré.

BERLIOZ. — Messieurs, messieurs!...

WEBER. — Il doit nous avoir vus. Où nous réfugier? Je suis perdu parmi tous ces buissons: savez-vous en quel endroit nous sommes?

COUPERIN. — Oui certes, et je connais les lieux. Ce sentier nous conduit tout droit à l'enclos de M. de Nohant.

WEBER. — Chez Chopin! Dieu soit loué!

COUPERIN. — Sa grotte est à deux pas.

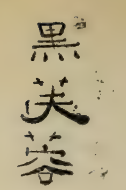
WEBER. — Allons-y...

BERLIOZ. — Hé! dites donc, Messieurs,...

WEBER. — Venez vite!

BERLIOZ. — ... vous n'auriez pas trouvé un pantalon à sous-pieds par hasard?.. Tiens, où sont-ils passés?..

JEAN MARNOLD.



MUSIQUE ET DANSES CAMBODGIENNES

A Mademoiselle Hĕ-Foû-Ioûng,
Fleur du Nénufar Noir.

J'arrivais à la résidence royale de l'avenue Malakof muni d'une lettre d'introduction du Ministère de l'Instruction publique auprès de MM. Chon-Diet, ministre de Sa Majesté, et Baudouin, commissaire général du Cambodge à l'Exposition coloniale de Marseille. Grâce à ce talisman, je fus celui qui entre, sous le regard ébahi de la foule massée à la porte et qu'il affecte de ne point voir. Passer de l'autre côté d'un mur derrière lequel il pourrait bien se passer quelque chose est un privilège très doux au cœur de tout Français. J'avais en outre la joie plus pure de toucher à la réalisation d'un de mes rêves : l'art de l'Extrême-Orient a toujours eu pour moi un charme extrême, et je m'étais juré de ne pas laisser partir les danseuses du roi Sisowath Ier sans avoir écouté à loisir, et, si possible, noté la musique sur laquelle se règle l'harmonie de leurs mouvements.

La suite royale est logée, ou plutôt campée, en face du palais improvisé, dans une maison meublée d'apparence fort modeste, mais que précède un vaste jardin. C'est là que M. Chon-Diet vient à ma rencontre, en chapeau de feutre, veston noir et sampot violet sombre : c'est un homme d'une cinquantaine d'années, dont le visage rond et basané exprime, comme celui de son roi, un aristocratique mélange de bonhomie et d'autorité. Son Excellence est fort occupée à hâter le départ de la petite troupe que deux voitures de course attendent au dehors ; cependant je suis reçu avec cette discrète courtoisie asiatique dont nous sommes si loin de posséder les finesses, et remis aussitôt aux mains de M. Baudouin, qui me guide avec une obligeance et une amabilité extrêmes, dont je ne saurais assez le remercier.

C'est au fond du jardin, sous un hangar, que sont déposés

les instruments de musique ; il y a aussi, sur un coffre, de vieux accessoires de ballet, masques de démons grimaçants et mitres dédorées, et, sur une table de bois blanc, une cuvette de bazar où un Cambodgien retardataire achève, sans se presser, sa toilette : le Cambodgien n'est jamais pressé ; il n'a pas d'heure, et laisse passer ses journées dans une torpeur béate qui dénote un sang plus hindou qu'annamite. En avant, sous une tente de coutil, trois orfèvres travaillent à réparer quelques bijoux : un vieux aux dents noires de bétel, très attentif, fixe de petites pierres transparentes sur un chaton de bague ; un jeune homme à grosses lunettes presse de la main droite un soufflet de chalumeau, et présente à la flamme un fil d'or dont il faut souder la boucle ; le troisième, jeune aussi, assis près des deux autres, sa tête en boule renversée en arrière et appuyée à un poteau, ne fait rien : il rêve, dans une immobilité absolue, ou plutôt il dort les yeux ouverts. Sans doute a-t-il fumé quelques pipes d'opium dans la remise que je viens d'ouvrir (car elle contient aussi des instruments de musique) : l'odeur enivrante et douce de la drogue y flotte encore... Tous ces braves gens me laissent aller et venir au milieu d'eux avec la plus paisible indifférence ; et ils ne s'étonnent pas de me voir frapper les timbres de bronze ou les touches de bois de leurs instruments, et prendre des notes rapides sur du papier rayé de lignes noires.

Cependant, comme j'étais enfermé dans le réduit des fumeurs, occupé à déterminer la gamme d'un jeu de timbres, un jeune Cambodgien a ouvert la porte, et s'approchant de moi m'a fait signe que de huit en huit je devais trouver la même note. Précieuse indication, qui montre que pour ces peuples comme pour nous, l'octave équivaut presque à l'unisson. Comme chez nous aussi, l'octave se divise en sept intervalles ; mais ces intervalles sont bien loin de ressembler à ceux de notre gamme diatonique. On n'y trouve, en effet, ni le ton exact ni le demi-ton, mais, autant que j'ai pu juger par l'oreille, les sept intervalles sont à peu près égaux entre eux : chacun sonne pour nous comme un ton un peu diminué, et la gamme, quelle qu'en soit l'origine, est toujours pareille à elle-même. Il semble qu'il y ait là une sorte de tempérament égal, comparable à celui de nos pianos ; mais l'octave, au lieu d'être divisée en douze, est divisée en sept. C'est ce qui arrive aussi dans la musique siamoise d'après Stumpf (1). D'autres peuples, comme les Javanais, connaissent un tempérament à cinq intervalles (2). L'une et l'autre

(1) *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, III, p. 69 et suiv.
(2) Dans le genre dit *Salendro*. Voir l'étude de Land dans les *Mémoires de l'Académie des sciences d'Amsterdam*, 1890.

de ces gammes si étranges pour nous semblent provenir des deux gammes chinoises à sept et à cinq notes, par une sorte d'usure et d'accommodation progressive des intervalles. En effet, la gamme chinoise à sept notes est une gamme de *fa* sans accident, avec cinq tons et deux demi-tons (*Fa-sol-la-si-do-ré-mi-fa*), et la gamme à cinq notes, la plus usitée, donne le *fa*, le *sol*, le *la*, le *do* et le *ré*, c'est-à-dire trois tons et deux tierces mineures. Les peuples du sud semblent avoir cherché à effacer ces différences, par un défaut naturel de leur oreille, ou peut-être par un raffinement analogue à celui qui nous fait goûter aujourd'hui les gammes par tons entiers (*Do-ré-mi-fa*♯*-sol*♯*-la*♯). Il y a un charme singulier dans une série d'intervalles égaux ; elle n'a, pour ainsi dire, pas de poids, elle flotte librement dans l'espace, elle est sans limites, sans cadence ni tonalité, monte ou descend à notre gré, se prête à tous les jeux, s'irise de toutes les couleurs, et se retrouve toujours intacte, légère et libre, aisée, souple et indifférente. Malgré ses intervalles insolites, la gamme cambodgienne flatte délicieusement l'oreille, et je ne pouvais me lasser de promener, sur le clavier de bambou, le marteau de bois qui faisait jaillir les notes en longues fusées lumineuses.

*
* *

L'orchestre que j'ai sous les yeux est entièrement composé d'instruments à percussion. Il comprend deux xylophones appelés *Roneat-Thoung* par les musiciens du roi, et *Roneat* d'après une note de M. Rousseau, administrateur des services civils en Indo-Chine, que M. Baudouin a bien voulu me communiquer ; le même instrument, avec lames de fer (*Roneat-Daïk*, me dit-on) ; deux jeux de timbres (*Kong-Toï*, et, d'après M. Rousseau, *Peat-Kong*) ; deux gongs (*Skor-Thoung*, *Skor*) ; un tambour de forme ovoïde, à deux membranes (*Khlang-Khaï*) ; deux tambours cylindriques et très longs (*Sing-Nâ*). Le *Roneat-Thoung* correspond très exactement, et par sa forme et par son nom, au *Ranat* siamois. Il se compose d'une vingtaine de lames de bambou, presque d'égale longueur, mais creusées par en dessous pour obtenir l'accord, et portées par deux cordelettes ; les lames se touchent presque exactement, ce qui prouve que les vibrations ont fort peu d'amplitude. Tout cet assemblage est posé sur une caisse rectangulaire et évasée. Le premier de ces instruments a 21 notes qui sont à peu près :

Mi_2 haut — $Fa\sharp_2$ — $Sol\sharp_2$ bas — $Si\flat_2$ bas — Ut_3 bas — $Ré_3$ bas — $Ré\sharp_3$ — Mi_3 haut — $Fa\sharp_3$ — $Sol\sharp_3$ bas — $Si\flat_3$ bas — Ut_4 bas — $Ré_4$ bas — $Ré\sharp_4$ — Mi_4 haut — $Fa\sharp_4$ — $Sol\sharp_4$ bas — $Si\flat_4$ bas — Ut_5 bas — $Ré_5$ bas — $Ré\sharp_5$.

Le second a 17 notes : il ajoute au grave le *Ré*$\sharp_2$ et le *Mi*$_2$, mais s'arrête au *Mi*$_4$.

Le *Roneat-Thoung* se frappe avec deux marteaux, dont la tête circulaire est de bois ou de peau. Le son, clair et dur dans le premier cas, est dans le second d'une douceur voilée qui rappelle à la fois nos timbales battues de la baguette d'éponge et le célesta Mustel. Ces lames de bambou, choisies avec le plus grand soin et sans doute longuement préparées, répondent au choc par une vibration prolongée, et la note fondamentale domine très nettement sur les résonances accessoires qui l'enveloppent de mystère : on croit entendre un cristal assourdi.

Le *Roneat-Daïk*, construit exactement comme le *Roneat-Thoung*, a une sonorité beaucoup plus forte et aussi plus aigre ; dans le grave, c'est à peu près celle d'une enclume de bon acier ; le son s'épure en montant vers l'aigu. L'instrument se joue avec deux marteaux de bois dur. Il donne la série approximative :

Mi$_3$ haut — *Fa*$\sharp_3$ — *Sol*$\sharp_3$ bas — *Si*$\flat_3$ bas — *Ut*$_4$ bas — *Ré*$_4$ bas — *Ré*$\sharp_4$ — *Mi* haut — *Fa*$\sharp_4$ — *Sol*$\sharp_4$ bas — *Si*$\flat_4$ bas — *Ut*$_5$ bas — *Ré*$_5$ bas — *Ré*$\sharp_5$ — *Mi*$_5$ haut — *Fa*$\sharp_5$ — *Sol*$\sharp_5$.

Le *Kong-Toï* est l'instrument que les Siamois appellent également *Kong*, et les Javanais *Bonang*. Il se compose de timbres, dont la forme est à peu près hémisphérique, avec une petite protubérance au milieu, destinée à recevoir le choc du marteau. Chacun est soutenu par deux cordelettes qui passent dans des trous ménagés près de la base, et viennent s'accrocher aux montants d'une petite galerie de bois, haute d'une quarantaine de centimètres. Cette galerie est de forme circulaire, avec une interruption pour laisser passer le musicien qui se trouve assis au centre de son chœur de timbres. Le son du *Kong-Toï* est d'une douceur et d'une plénitude extrêmes, dont rien dans notre musique ne peut donner une idée : plus pur que celui de nos cloches, plus nourri que celui de nos pianos, il a un éclat vif et moelleux à la fois, que je dirais volontiers lunaire.

Des deux instruments que j'examine, l'un a 18 notes et l'autre 16. Mais les deux timbres les plus graves du premier sont étrangers à la gamme (*la*$_2$ et *si*$_2$ approximatifs), le musicien ne les emploie pas. Les autres notes sont :

Si$\flat_2$ bas — *Ut*$_3$ bas — *Ré*$_3$ bas — *Ré*$\sharp_3$ — *Mi*$_3$ haut — *Fa*$\sharp_3$ — *Sol*$\sharp_3$ bas — *Si*$\flat_3$ bas — *Ut*$_4$ bas — *Ré*$_4$ bas — *Ré*$\sharp_4$ — *Mi*$_4$ haut — *Fa*$\sharp_4$ — *Sol*$\sharp_4$ bas — *Si*$\flat_4$ bas — *Ut*$_5$ bas.

Le second est plus élevé d'un seul intervalle : il va de l'*Ut*$_3$ bas au *Ré*$_5$ bas.

Les deux gongs, très sonores et profonds, donnent à peu près le *mi*$_2$ et le *sol*$\sharp_1$. Je ne réponds pas de l'exactitude de

l'octave indiquée, car il est très difficile de situer exactement les sons produits par des membranes.

Tels furent les premiers résultats de mon enquête. Si longue qu'elle eût été, je sortais encore à temps pour assister au départ de la troupe : toutes jeunettes, cheveux ras, nez enfantins, peaux d'un brun mat, vêtues de modestes tricots et sampots éclatants, les danseuses adolescentes attendaient leur tour de se hisser dans la voiture avec la souplesse silencieuse des chattes, et une saine odeur d'épices montait, sous le soleil presque cambodgien. Deux toutes petites se tiennent par la taille et bavardent avec placidité...

Mais des soucis plus graves m'empêchent de m'arrêter à ce spectacle, car je dois revenir le surlendemain à 4 heures, muni d'un phonographe : j'en ai fait la promesse formelle à M. Chon-Diet, très désireux de fixer ainsi les airs de son pays, et c'est pour moi le seul moyen de garder le souvenir d'une musique impossible à noter dans notre système. Le hasard me conduisit d'abord chez un fabricant assez connu, que j'appellerai M. Foigrax. Cet honorable négociant me reçut avec une bonne humeur toute commerciale et le sourire aimable d'un homme décidé à tout refuser. Il fut en effet impossible de lui faire comprendre l'intérêt qu'il y aurait, pour sa maison, à s'associer à une recherche scientifique ; uniquement préoccupé de vendre au public ses *Marches lorraines* et ses *Chansonnettes comiques*, il ne voulut pas, me dit-il, s'exposer à enregistrer en plein air, dans des conditions insolites qui pourraient donner des résultats défectueux. Par bonheur je pus, au sortir de là, rencontrer M. Gustave Lyon; ici je n'eus pas besoin de parler longtemps : dès les premiers mots, j'étais compris, et mis en relations avec M. Dutreih, qui aussitôt promettait de m'envoyer, à l'heure dite, un appareil et deux de ses meilleurs opérateurs.

*
* *

C'est en cet équipage que je me présentai au palais. Dans une chambre close et torride, M. Chon-Diet, en uniforme chamarré et sampot bouton-d'or, pose devant un jeune dessinateur français. On vient même de lui apporter son épée, sur laquelle il appuie sa main avec beaucoup de dignité. Fort aimable, Son Excellence se lève à mon approche et m'invite à me reposer quelques instants. De petites filles aux mouvements lents s'amusent d'un phonographe qui leur chante la cavatine du *Roi d'Ys*, et de petits garçons en complets européens écoutent, immobiles, avec l'air sage et doux d'élèves de la rue des Postes ou du collège Stanislas ; ce sont de petits princes, très curieux,
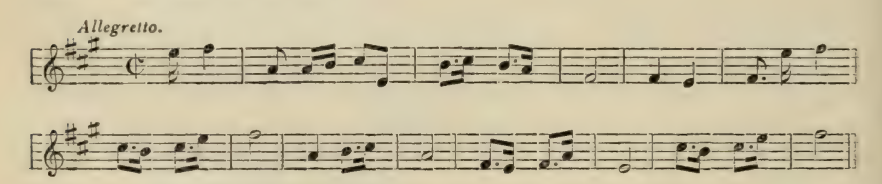
paraît-il, de Paris et de ses spectacles, sans en excepter ceux de la rue... M. Chon-Diet a repris sa pose, et me répond d'un mouvement de lèvres, lorsque je lui demande la permission d'aller trouver les musiciens.

Ils sont tous là cette fois, et déplient nonchalamment le tapis sur lequel ils vont jouer pour nous. Presque tous portent le veston européen sur le sampot national ; celui qui semble le plus jeune de tous, et qui est leur chef, est même entièrement vêtu à l'européenne ; mais il a mis sur son chapeau de feutre mou un ruban de soie lilas, qui va fort bien à son teint de bronze clair. Tous s'interrompent bien volontiers dans leur besogne pour regarder le montage du phonographe. Un homme un peu âgé déjà, au visage très doux et comme aiguisé, aux fines paupières plissées, me regarde en souriant : c'est mon lorgnon qui l'intéresse ; il me fait savoir, non sans fierté, qu'il porte parfois des lunettes, lui aussi. Et voici une petite fille qui accourt, en agitant joyeusement les bras ; ses cheveux se relèvent en chignon sur le front, soutenus d'une épingle d'or ; elle rit, et me jette une phrase où je crois reconnaître le mot *play*. Mais elle ne comprend rien au mauvais anglais dont je l'accable en retour, et me quitte un peu dépitée, et peut-être dédaigneuse de ce grand Barbare qui ne sait pas parler...

Cependant le phonographe est installé, les musiciens ont pris leur place : en avant, le premier *Roneat-Thoung* : c'est le jeune homme au chapeau lilas, assis devant son instrument avec une dignité aisée et charmante ; à sa gauche, le second *Roneat-Thoung*, et le *Roneat-Daïk* à droite ; derrière eux, les deux *Kong-Toï*, avec leur musicien assis au centre, et, de côté, les gongs et les tambours : on accorde le grand tambour ovoïde en fixant sur l'une des membranes une pâte faite de riz et de son, qui l'abaisse au point de lui faire donner l'octave inférieure de l'autre ; une petite coquille, attachée au haut de l'instrument, permet ensuite de râcler cette charge supplémentaire, la musique finie. Enfin il y a, derrière les *Kong*, un musicien que je n'avais pas vu encore : c'est un homme aux longs cheveux lisses, à la face chinoise, qui tient en main un hautbois au tube très gros et court, à sept trous, appelé, me dit-on, *Sralaï-Nâ*. Et voici, sur un signal, la musique qui commence : le jeune chef attaque avec une vigueur et une précision admirables, les autres suivent : le clavier de fer ajoute à certaines notes ses vibrations perçantes ; le second clavier de bambou, joué avec les baguettes de peau, double la mélodie d'un contrepoint discret ; les deux joueurs de *Kong*, armés aussi de deux marteaux chacun, pivotent sur eux-mêmes pour atteindre leurs timbres qui font comme une palpitation de dissonances douces ; les tambours

marquent fortement le rythme égal, et, par-dessus tout cet ensemble, le hautbois brode une mélopée continue, dérivée du thème, mais très ornée et affranchie, à ce qu'il semble, de tout rythme. Le premier *Roneat-Thoung* domine très nettement, joué en octaves avec une agilité extrême ; parfois, aux instants de grande animation, un glissando rapide fouette les lames, toujours interrompu très exactement à la note qu'il faut. Les mouvements sont alertes, et tous, sortis de leur torpeur coutumière, très attentifs à leurs marteaux, à leurs timbres et à leurs lames, se démènent avec précision ; comme ils n'ont aucune musique sous les yeux, on sent que tout est réglé d'avance, qu'une force irrésistible les conduit ; cet orchestre, qui part sur un signe, s'arrête sur un autre signe pour se déclencher de nouveau, fait songer à un de ces chefs-d'œuvre de mécanique que l'on voit dans les carillons de très vieilles horloges. La sonorité est en général claire et vibrante dans la douceur comme dans la force ; mais une oreille un peu attentive y reconnaît bientôt tout un jeu subtil et délicat de contrepoints variés. Car cette musique me paraît, dans son essence, contrapontique ; ce qui ne veut pas dire qu'elle ignore les effets d'harmonie. Mais, comme nos maîtres du XVe et du XVIe siècle, les compositeurs cambodgiens atteignent à l'harmonie par le contrepoint : ils n'ont pas de théorie de l'harmonie ; c'est en combinant des mélodies entre elles qu'ils arrivent à trouver les accords qui plaisent à leur oreille. Et ces accords, étranges et insaisissables, sont souvent d'une sonorité exquise, justement parce qu'ils ont été formés en dehors de toute règle.

Le premier air qui nous est joué est la *Danse des Éventails*, qui justement sera dansée le lendemain au Pré Catelan. Le thème, exposé par le *Roneat-Thoung*, sonne à peu près ainsi à nos oreilles, qui ramènent d'instinct les intervalles insolites à ceux de notre musique :



C'est, comme on voit, une phrase suivie et régulière, qui reproduit, en le variant, un motif bien caractérisé. Elle se répète, s'enveloppe de contrepoints et d'imitations variées, et parfois se coupe de brusques arrêts qui marqueront des divisions de la danse. Le mouvement s'accélère, les glissandos se multiplient, et puis le rythme change, passe de deux à quatre

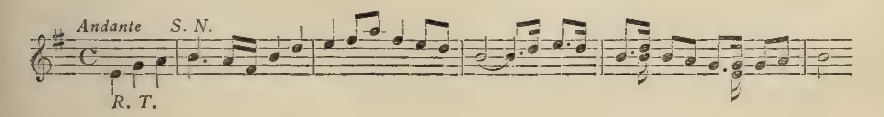
temps, et un motif nouveau scintille au *Roneat-Daïk*, tandis que les autres instruments continuent leur développement du premier thème :



Tel est à peu près le début de ce contre-sujet qu'un art très raffiné, digne de nos musiciens les plus modernes, ajoute à ce moment à l'ensemble.

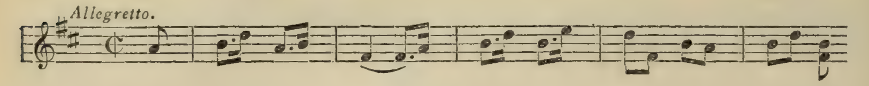
On nous donne ensuite une autre danse, que M. Chon-Diet appelle la *Danse des Nymphes*, puis la musique, joyeuse et subtile, qui accompagne le *Départ du roi* dans les cérémonies. Après chaque morceau, nous faisons entendre aux musiciens le rouleau impressionné ; tous se retournent et écoutent, très intéressés, mais sans la stupéfaction qu'on pourrait attendre : une invention mécanique de plus ou de moins n'est pas pour faire perdre la raison à ces calmes Asiatiques. Ce qui les préoccupe, ce n'est pas le mécanisme, c'est le résultat, et ils savent très bien nous dire que telle reproduction les satisfait moins qu'une autre, ou bien, quand la vitesse de rotation a changé, qu'on a transposé l'air. Ils ont, assurément, l'oreille juste et fine, et le sens de la perfection artistique.

Cependant un peu de lassitude commence à se manifester. Mon interprète me quitte, « pour aller s'habiller », dit-il : en effet, il n'a qu'une chemise molle et un sampot. Le jeune chef vient, de son côté, me dire que son veston lui donne bien chaud. « Otez-le », lui dis-je avec magnanimité. Il me répond : « Merci, Monsieur », et le garde, par déférence, ou pour conserver le droit de se plaindre. Cependant une distribution générale de paquets de cigarettes ranime un peu les courages, et j'obtiens encore deux airs. Cette fois c'est le vieux musicien aux yeux fatigués qui crie les titres dans le cornet du phonographe (il joue du *Kong*, tout près de l'instrument) ; et il traîne les syllabes avec une emphase qui semble beaucoup l'amuser. Je crois comprendre que le quatrième (*Om-Thouk*) dépeint l'effort rythmé de *Rameurs* sur la rivière ; il me semble d'une jolie couleur poétique, avec son petit prélude de *Roneat-Thoung*, auquel vient se souder le chant du *Sralaï-Na* :



Enfin le dernier air, qui s'appelle peut-être *Repas des Bonzes*

(*Khaï-Mong*) ou peut-être tout autre chose, est le plus délicieux de tous, avec ce gracieux motif qui se détache peu à peu et se répète, avec de nombreuses variantes, sur le clavier doux du deuxième *Roneat-Thoung* :



en alternant avec cette ritournelle du *Sralaï-Nâ* diversement modulée :



Rien ne peut dire la sérénité légère de cette musique qu'on croirait faite pour accompagner un repas, non de bonzes, mais d'esprits aériens.

Il est temps de finir, malheureusement. Voici M. Chon-Diet qui revient, très affairé, ayant en main le programme de la fête du Pré Catelan. Il s'agit de répéter les danses et surtout de les minuter, car on ne dispose que d'un temps très court. Et les danseuses sont là, les premiers sujets tout au moins : jolis visages réguliers et calmes, peaux mates et veloutées, corps souples et sans saillie, d'une grâce alanguie et puérile à la fois, elles se laissent regarder, admirer et flatter par quelques dames à colifichets et falbalas qui les entourent, et leurs joues ne s'étonnent même pas des baisers inaccoutumés ; mais elles sourient, plus heureuses sans doute de se sentir belles que de ces barbares caresses d'Occident. Comme M. Chon-Diet m'a passé son programme, l'une d'elles vient à moi de son pas muet, et, me désignant l'une des petites idoles à la mitre démesurée, représentées sur la couverture : « C'est moi, cela », fait-elle du doigt ; et elle répond à mon regard louangeur en découvrant toute la blancheur de ses petites dents aiguës. Que pensent-elles de nous, les danseuses, sous leurs visages dédaigneux de nos jeux variés de physionomie, et faits seulement pour traduire des sentiments d'une sérénité toute classique ? Nous prennent-elles pour des Barbares amusants, des géants naïfs et maladroits, ou pour des sorciers très laids, au pouvoir redoutable ? Sans doute sommes-nous pour elles ce que pouvait être un archer Scythe ou un Germain pour une canéphore athénienne. Mais n'importe : ces délicates statuettes sont des femmes, et le compliment même d'un diable européen ne leur est pas indifférent.

Elles ont maintenant pris leur place, la musique a recommencé la *Danse des Eventails*. Deux par deux, elles font palpiter leurs bras comme des branches que caresse un doux zéphir,

puis les jambes se lèvent, s'appellent d'un geste harmonieux, et elles changent de place en un lent chassé-croisé, sans que leurs pieds quittent un instant le sol où ils semblent ramper. Assise au-devant d'elles, la Princesse qui dirige le corps de ballet les surveille, et reprend de la voix et du geste une main qui ne se renverse pas assez, une jambe mal arrondie. Puis, à l'instant où le rythme change, tous les éventails tombent à terre, et les bras étendus sont parcourus, comme des corps de serpents, de longues ondulations qui se propagent jusqu'aux mains immobiles et ouvertes en un geste rituel. Mais les quatre minutes sont déjà passées, il faut recommencer, faire des coupures, accélérer les mouvements. Les musiciens, qui ne peuvent guère aller plus vite, reçoivent une réprimande qui les laisse indifférents. La Princesse proteste au nom de l'art, et une danseuse vient nous montrer qu'elle ne peut faire tourner ses mains et ses pieds comme des roues de moulin ; tout en gesticulant, elle sourit encore, mais d'un sourire de mépris. Indifférente à tous ces débats, une petite fille de trois ou quatre ans, en robe noire, les poignets et les chevilles chargés d'anneaux d'or, insiste pour que je la monte sur la banquette où nous sommes assis ; et comme elle est très petite, elle n'a pas encore pris le joli masque impassible de ses aînées ; elle s'agite, trépigne comme une enfant d'Europe, et montre même un instant une mince langue rose de jeune chat...

*
* *

Le lendemain je les voyais dans toute leur gloire, les précieuses poupées animées, prêtresses d'un art très ancien, magnifique et mystérieux. A la porte du Pré Catelan, on nous avait fait d'abord attendre une heure, en pleine poussière. Puis nous nous étions bousculés comme des sauvages, pour nous retrouver assis pêle-mêle dans l'enceinte de verdure. Enfin Sa Majesté était arrivée avec une heure de retard, tout éblouissante de drap d'or et fendant la foule avec bonhomie, son vaste chapeau à la main ; seul son fauteuil était resté libre, en avant ; princes et ministres durent se caser tant bien que mal, à droite et à gauche; tous chamarrés d'or également, mais coiffés de casques sans bord : les jeunes gens à l'air attentif et doux, et un vieil homme à lunettes dont la face sévère et fermée fait songer à quelque prélat italien. Le Roi jette sur l'assistance un regard amusé et très pénétrant : il y a bien de la finesse dans ce large sourire, et aussi l'assurance d'un homme habitué à ne pas compter avec l'opinion publique. Mais les musiciens arrivent et s'installent à droite de la scène ; à gauche voici huit femmes,

simplement vêtues, qui entrent avec la démarche contournée des félins ; ce sont les batteuses de mesure, qui vont accompagner musique et danse du cliquetis rythmé des deux baguettes de bois que chacune tient à la main. Voici enfin les danseuses, transfigurées, drapées d'or vert, d'or rouge ou d'or fauve... Après la *Danse des éventails*, qui sert de prélude, le ballet commence. C'est une vieille légende, dont le thème a inspiré plus d'un conte des *Mille et une Nuits*, que celle du prince Ounarouth et de la princesse Oussa, unis par le caprice d'une fée, puis séparés. La princesse est sur son trône, coiffée de la haute mitre, ses suivantes autour d'elle. Le prince arrive, reconnaissable à sa coiffure plus basse et à ses épaulettes d'or recourbées en l'air, et conduit, à grands pas souples, par la fée. Tous et toutes ont la tunique brodée d'or et coupée en pans qui tombent sur les jambes tout en les laissant libres, une écharpe passée en sautoir sur la poitrine, et le visage peint en blanc, ce qui donne un éclat singulier aux yeux noirs et luisants. Et c'est, entre le prince et la princesse assis côte à côte, comme des divinités dans un temple, une scène d'amour de la plus pure beauté. Pas de baisers, ni de brutales étreintes ; ils se regardent à peine, ils se sentent plus qu'ils ne se voient, et les mains courbées et les bras souples tracent en l'air des caresses plus suaves que toutes les caresses humaines, qui se répondent, et se poursuivent et s'enveloppent, sans s'atteindre jamais : c'est un enlacement de gestes, un accord de mouvements, et comme un embrassement d'âmes matérialisées et flottantes autour des corps ; nul trouble d'ailleurs sur les blancs et purs visages ; de telles joies sont trop profondes pour se trahir ; mais parfois un court spasme gonfle les poitrines, comme si l'amour répandu jusqu'au fond de l'être allait le faire éclater comme un fruit mûr, et le jeter en vapeur dans l'air chargé d'effluves. Jamais l'ivresse des voluptés immatérielles n'a mieux été traduite aux yeux ; jamais on n'a rendu mieux sensible la puissance de l'amour, créateur, par sa propre vertu, de toute sensation. Jamais on ne vit plus parfaits amants que le Prince et la Princesse, assis côte à côte sur leur trône et dessinant dans l'espace qui les unit les signes de tendresse.

Cependant la Princesse assoupie a laissé partir le Prince, enlevé par la Fée aux pas de velours. Et son visage se penche avec mélancolie, et elle cueille du doigt des larmes, à ses yeux mi-clos, avec une grâce tendre et mignarde un peu, tandis que les suivantes, mi-couchées à ses pieds, sont comme des fleurs éclatantes et douces, inclinées par la rosée de l'aube. L'une d'elles se détache, et, sans se relever, glisse à la Princesse en une sorte de marche agenouillée, rapide et merveilleuse. C'est

une danseuse fort habile, ce que nous appellerions une étoile : toutes ses compagnes se sont retirées, et la voici qui, au milieu de la scène, mime le pas le plus surprenant de grâce et de souplesse ; ses mains tantôt se renversent en pâmoisons extatiques, tantôt ouvrent leurs doigts comme des pétales de fleurs ; puis elle plie un bras au-dessus de sa tête, incline l'autre, une jambe se lève et s'arrondit, et ainsi, en cette attitude qui imite le caprice des branches d'un jeune arbre, elle tourne lentement sur le pied appuyé à terre, comme mue par sa seule volonté. Et qu'on ne croie pas à un exercice difficile, qui n'aurait que la valeur d'un tour de force : les attitudes sont d'une harmonie imprévue et magnifique, où toutes les lignes parlent à la fois, car aucune n'est esclave de la symétrie ; et ces belles figures ont un sens profond ; ce sont des symboles d'amour encore, ou plutôt de beauté, qui évoquent, aux yeux de la Princesse ravie, l'image de l'absent cher, de l'amant d'une seule nuit. Beauté singulière sans doute, et bien éloignée du monde réel ; mais l'Asie, depuis la Perse jusqu'à la Chine, n'aime pas la nature ; son art est un art de rêve, où tout s'exagère, se raffine et se transfigure, où les arbres s'étendent en frondaisons fantastiques, où les animaux deviennent des monstres ou des génies, où les héros et les princesses, émergeant de l'entrelacs infini des rameaux, sont pareils à des fruits étranges ou à des fleurs surnaturelles... Art de magicien qui ensorcelle le monde en y surexcitant toutes les puissances de vie, en le faisant germer et fleurir en tous sens, comme les fakirs de l'Inde tirent en un instant une plante d'une graine. Le lourd Européen, homme d'observation et de calcul, a peine à suivre ces jeux d'une imagination qui ne s'inspire que de sa fantaisie, et ne se règle que sur son sens de l'harmonie décorative. Même délivrés du préjugé du vrai, nous avons du mal encore à saisir d'aussi exubérantes et prodigieuses beautés : car ici, au lieu de simplifier et de régulariser comme chez nous, la stylisation enrichit et complique, creuse et fouille, ajoute des accidents aux lignes et de l'éclat aux couleurs. Nous sommes, devant ces merveilles, des primitifs au cerveau rudimentaire, fait pour la seule arithmétique des proportions simples : nous sommes dépassés, éblouis, abasourdis. Et si la science nous assure une éclatante revanche, pourquoi ne pas avouer la pauvreté de l'art européen, devant les magnificences asiatiques ? Sans doute, faute de faire beau, nous nous épuisons à faire vrai. Le bel avantage ! L'art n'a-t-il pas précisément pour objet de nous sortir de nous-mêmes et de donner un corps à nos rêveries les plus insensées ? Le Paradis et l'Enfer ne sont-ils pas plus intéressants que la Terre ? Et le surhumain, n'est-ce pas justement le divin ? De fait,

rien n'approche plus du miracle que cette danse qui donne à une femme des souplesses de liane, des épanouissements de fleur, des palpitations de feuillage, de légers essors d'oiseau ou des glissements de poissons dans l'eau transparente. C'est une danse exactement contraire à la nôtre, puisqu'elle a horreur des changements brusques, des pieds qui frappent sur le sol et des mouvements rapides ; elle fond l'une dans l'autre les attitudes, par une sorte d'ondulation continue, comme on voit les figures flottantes dans la fumée de l'opium se dissoudre et changer de forme sans arrêt. La musique l'accompagne de ses sonorités claires et vibrantes, non, à ce qu'il semble, pour en exprimer les sentiments, mais pour maintenir l'âme dans une torpeur propice au rêve. Par un contraste bizarre, le rythme de cette musique est très marqué, à la fois par les pulsations des tambours, accompagnées parfois des gongs, et par le choc des baguettes des femmes. C'est un rythme égal, à deux ou quatre temps, avec des ralentissements et surtout des accélérations momentanées. Mais comment ce rythme règle-t-il ces évolutions insensibles ? C'est ce que nous ne pouvons deviner ; il y a là une correspondance subtile, que nos sens grossiers n'arrivent pas à percevoir.

Mais tout à coup la musique s'est arrêtée, la danseuse est partie, la scène reste vide, et voici qu'une voix s'élève, si pareille au hautbois de l'orchestre qu'on a peine d'abord à y reconnaître des sons articulés : c'est la narratrice qui, sur une psalmodie à trois ou quatre notes, nous initie à ce qui va se passer ; vers la fin de son récit, un trémolo de *Roneat-Thoung* l'accompagne, puis la musique reprend, et c'est une nouvelle entrée de ballet : cette fois ce sont des guerriers armés de deux javelines, et coiffés les uns d'un casque, les autres d'un petit turban rose ; ils s'agenouillent sur la scène en des postures de défense et sont aussitôt attaqués par des démons aux masques d'argent épouvantables. Et c'est une lutte sans choc et sans blessures, toute en gestes encore : après les charmes de l'amour, la fascination de la haine. Chaque démon enveloppe d'une féroce pantomime un des guerriers qui écarte ses maléfices avec des mouvements conjurateurs ; mais la force des démons est telle, telle la puissance savante de leur rage, qu'on est étreint d'angoisse, devant ce combat magique dont l'enjeu n'est pas la vie, mais l'enchantement de l'adversaire. Qu'est-ce que la mort au prix des tortures qui peut infliger un mauvais génie ? Mais voilà que les démons reculent peu à peu, vaincus par le courage des jeunes guerriers, et le Prince aidé de la Fée enlève enfin la jeune Princesse toujours assise sur son trône, immobile avec douceur et mystère.

Elles s'en vont aux acclamations de ce public conquis malgré sa barbarie, puis reviennent toutes, aux sons allègres de la musique, celles qui ont de hautes tiares, et celles qui ont des casques ciselés, et celles qui se coiffent d'un coquet turban rose : prince et princesse, fée, suivantes, guerriers et démons nous font un salut léger, souriantes à peine, et disparaissent, montent comme un cortège de féerie, par le sentier qui tourne et se perd dans les feuillages nocturnes. Jamais nous ne les reverrons plus, les petites danseuses au blanc visage de fantômes ; elles ont entr'ouvert un instant pour nous leur paradis où tout l'inaccessible, mieux encore que dans le *Faust* de Gœthe, devient réalité ; un instant nous avons vécu avec elles d'une vie enchantée, où toute forme était harmonieuse et riche, tout mouvement expressif et souple, où les gestes s'appelaient et se répondaient dans l'air devenu magnétique, où la créature humaine assumait la beauté des arbres et des fleurs, et l'ondulation fascinatrice des serpents, et le pas velouté des tigres, et l'approche muette des poissons, et la grâce impondérable des oiseaux. Ainsi nous étions devenus pareils, non plus à nous-mêmes, mais à des dieux devant qui les forces de la nature, libérées de leurs liens coutumiers, s'unissent en harmonies nouvelles, et jouent un drame magique. Je veux adresser ici, pour ces quelques instants de rêve, un remerciement qu'elles n'entendront point aux petites danseuses, parties maintenant avec leur roi ami des fêtes, curieux, bienveillant et magnifique comme un prince des *Mille et une Nuits*.

Je n'insisterai pas sur la scène d'horreur qui a suivi : les instruments, les délicats instruments de bambou et de bronze emportés en hâte, aux objurgations d'on ne sait quel personnage en jaquette ; ceux qu'on n'a pu soulever recouverts par un pan du tapis ; l'entrée de grandes femmes au corps épais et lourd ; un abominable petit orchestre jouant faux, sous prétexte de « danses grecques », des choses de Massenet, Vidal, Véronge de la Nux et quelques autres ; les maladroites contorsions d'une étoile officielle et administrative ; une danse de Faunes en maillots roses (rapiécés d'ailleurs), qui pouvait s'appeler une danse de sacs ; puis les pavanes, menuets et gavottes, un peu meilleurs grâce aux costumes, mais trop rapides, sans élégance ni dignité ; seule Mlle Zambelli, toujours légère et preste, mais un peu sèche pour nos yeux accoutumés à de tout autres souplesses. Et puis ce sourire, ce sempiternel sourire, prescrit par le règlement, qui fait relever les coins de la bouche à ces demoiselles dans le même instant qu'elles lèvent la jambe ! Pourquoi, pourquoi ? Sommes-nous chez le photographe, ou dans un de ces lieux d'exhibition où les femmes doivent encourager tout

homme qui marque quelque intérêt pour leurs appas (je veux parler des bals mondains) ? La danse n'est donc rien pour nous qu'un art d'agrément, comme la conversation de salons ou la musique d'amateurs ? Comment n'avoir pas compris la leçon donnée par ces petites filles chargées d'or comme des divinités, et si graves, si attentives à traduire une pensée en gestes harmonieux, si complètement absorbées par leur rite sacré ? Les rythmes du corps sont probablement ce qu'il y a en nous de plus profondément expressif, de plus puissant et de plus capable d'absolue beauté. Ne vaut-il pas la peine d'en tirer autre chose que des cabrioles ? Le roi Sisowath, malgré toute sa courtoisie, cessa bientôt d'applaudir ces jeux inélégants et conventionnels. J'espère, pour l'honneur de notre pays, qu'on lui aura appris à ne pas confondre le goût de l'Opéra avec le goût français.

Et la musique ? me dira-t-on. Pourquoi ne pas en citer davantage ? Je le ferais bien volontiers, si je disposais d'une notation. Mais les Cambodgiens n'en ont pas, et la nôtre ne saurait convenir. J'ai pu, grâce aux procédés spéciaux de M. Dutreih et à l'habileté de ses opérateurs, faire cinq excellentes empreintes ; je les étudie en ce moment, et il me semble déjà reconnaître un fait très important : c'est que les thèmes appartiennent presque tous à la gamme chinoise de cinq notes, déformée à la cambodgienne ; c'est-à-dire que par exemple, dans la gamme du *Roneat-Thoung* citée plus haut, on n'emploie ni le *fa* dièse ni le *ré*. Mais ces notes apparaissent dans les variations et aussi, à ce qu'il me semble, dans les parties secondaires : de même les anciens Grecs employaient, dans l'accompagnement, des notes que la mélodie, de forme archaïque, ne pouvait se permettre. Il est donc fort possible que la musique cambodgienne soit sortie tout entière de la musique chinoise, qui lui aurait fourni le plus grand nombre de ses sujets : les Grecs, eux aussi, ont arrangé et varié pendant des siècles les airs de l'Asiatique Olympos. Un art d'origine étrangère peut devenir un art très savant, très personnel et très national. Je crois que la musique cambodgienne, comme la musique grecque, est la preuve de cette vérité.

Louis Laloy.



PENSÉES D'AILLEURS

HARMONIE ET CONTREPOINT

LE CONTREPOINT.

Une fois de plus nous allons engager la lutte que nous entamions il y a des siècles, et cette fois-ci la dialectique sera notre terrain.

L'HARMONIE.

Je ne m'oppose pas à cette discussion, car nous sommes tous deux au service de la même divinité, c'est-à-dire la mélodie, et il s'agit de revendiquer ses droits.

LE CONTREPOINT.

Le service de la mélodie chez vous n'est qu'un paravent pour cacher votre égoïsme, car c'est vous-même, uniquement vous seule, que vous tenez à montrer, à mettre en valeur.

L'HARMONIE.

Lorsqu'il y a deux accords de suite, il y a déjà mélodie. L'on ne pourrait m'accuser de rechercher ma propre glorification que dans le cas d'un accord unique dont la longue tenue à un instrument comme l'orgue charme bien des auditeurs, mais la satiété résulterait d'un prolongement excessif. Laissons donc ce cas de côté. Je vous reprocherais, au contraire, à vous d'avilir la mélodie, de l'annihiler. Mêlée à un tas d'autres, elle perd sa personnalité. Ses points saillants sont arrondis, elle est confondue dans l'uniformité. Au lieu de l'élever, vous l'abaissez à un niveau inférieur pour l'unir à d'autres dans une médiorité commune. Il est vrai que cela profite aux laides qui se trouvent par là dissimulées. Vous adjoignez à la mélodie des rivales qui la masquent, cachent ses caractéristiques. C'est un nivellement qui, sans élever les médiocres, abaisse l'élite.

LE CONTREPOINT.

Vous savez que je suis essentiellement socialiste et ne puis admettre que l'égalité.

L'HARMONIE.

L'égalité peut exister à côté de la variété, et la différence peut être dans la qualité sans l'être dans le degré. Les voix d'accompagnement feront une harmonie aussi belle que le sera la mélodie si intimement liée à elles, et qui sans les autres serait imparfaite. Elles seront toutes nécessaires les unes aux autres. Du reste, c'était l'ordre naturel et antique des choses : la voix était accompagnée par un instrument à percussion. Le contrepoint est l'effet d'un raisonnement *a priori* et demeure par là même une chose sans vie, sans chair, sans âme. Vous êtes le produit d'une théorie faite sans raison *musicale* préalable.

LE CONTREPOINT.

Je suis, au contraire, le fruit d'un raisonnement musical, et il était nécessaire que je vienne mettre de l'ordre dans la musique soi-disant intuitive. La Raison demandait une méthode, une logique n'admettant pas un déséquilibre tel que la prépondérance d'une seule voix sur un amalgame informe, arythmique de plusieurs autres voix, nommé harmonie. N'est-il pas logique que chaque voix reste indépendante, qu'elles marchent ensemble, remplissant les lacunes les unes des autres, masquant les défauts, complétant les rythmes ? Puis le contrepoint c'est le mouvement, et la nature que vous citiez tout à l'heure nous montre toujours et partout le mouvement.

L'HARMONIE.

Ce ne sont pas là des raisonnements musicaux. Je vous ferai remarquer d'abord que la mélodie supérieure n'est pas nécessairement prépondérante, mais qu'elle s'amalgame au contraire aux autres voix en de douces suites harmoniques ; que le mouvement — si mouvement il faut et si la stabilité n'est pas chose belle aussi — peut exister sans contrepoint. Ensuite que la raison ne doit être que le crible des sentiments artistiques qu'elle ne saurait engendrer. Troisièmement que la nature humaine dans sa littérature a toujours parlé de « sons mélodieux », « d'accords harmonieux », tandis que l'on y chercherait en vain une phrase telle que : « Un bruit contrapontique vint frapper son oreille charmée. » Et qu'enfin en dernier lieu l'art véritable ne réside pas dans l'équilibre exact et l'égalité de toutes ses parties, mais se compose de contrastes, mise en valeur, en relief, de sacrifices et d'exaltations.

LE CONTREPOINT.

Dans la nature, que vous avez citée la première, pas de ces inégalités. Dans le balancement exact, la régularité, l'équilibre,

nous trouvons l'ordre des lois universelles. Partout le mouvement égal rendu si bien par le contrepoint. Le rythme, que je sers comme je sers la mélodie, est la base de tout. Et seul je rends justice au rythme qui est l'essence de la musique.

L'HARMONIE.

Vous servez le rythme de la même façon que la mélodie. Cela est bien vrai, car vous masquez le caractère de l'un et de l'autre, et chez vous les mille rythmes n'ont jamais pu montrer leur variété, car pour vous il n'existe que les rythmes complémentaires.

Puis la nature ne doit pas être imitée par raisonnement. C'est seulement lorsqu'elle parle par la nature humaine qu'elle doit être écoutée. Voilà pourquoi l'art est le contraire de la nature à laquelle il n'a nulle raison de ressembler. Car puisque nous avons la nature, que ferions-nous de l'art s'il n'en était différent ? Et il ne peut trouver sa véritable vie qu'en étant le complément de la nature, en nous apportant des sensations introuvables dans celle-ci. Par leur essence même, la Nature et l'Art doivent différer, afin que l'homme trouve dans leur réunion l'apaisement à ses désirs intuitifs.

L'art est le foyer des sensations exactes. Il est le seul moyen de produire l'impression des extrêmes qui permet de toucher dans sa réalisation le grand jusqu'au terrible, et cela sans raisonnement, sinon inconscient. Parce que si par rapport à la nature nous sommes infimes ou tout au moins égaux, vis-à-vis de l'art nous pouvons être aussi grands que nous le désirons, ou plutôt nos sensations peuvent devenir si grandes qu'elles nous remplissent nous-mêmes d'une crainte extatique. Rien n'est grand s'il n'y a le petit à côté, et cela sans transition. Un dessin de Gustave Doré produit un effet de grandeur effrayante qui impressionne comme un rêve, parce que nous pouvons saisir la grandeur des proportions par rapport à nous, c'est-à-dire des personnages qui sont en scène.

En un mot, ce qu'il faut en art, c'est la disproportion.

Le dragon de Siegfried devrait être aussi grand, Mime aussi petit que possible.

Le très grand et le très petit ne se mesurent pas dans la nature. Ils sont aux deux bouts d'une échelle ininterrompue. Notre impression du grand est de suite limitée parce qu'il nous entoure, nous environne dès que nous nous approchons, et nous ne pouvons en saisir qu'une parcelle. Nous ne pouvons nous mettre au point d'où nous pourrions contenir pleinement le spectacle dans ses valeurs et avec ses rapports afin que notre impression ne soit pas diffuse, amoindrie ou éparpillée. Ce

point de vue est impossible, puisque la distance détruit les effets. Vous vous reculez pour mieux voir une montagne dont vous ne pouvez assimiler complètement la vue ; il se mettra entre elle et vous un arbre qui prendra la prépondérance et détruira l'effet de grandeur cherché.

Loin de moi l'idée de dire que la nature ne puisse nous donner des jouissances et même les plus belles ; mais elles sont différentes de celles de l'art, ou plutôt l'art a d'autres moyens, qu'il faut utiliser et mettre en valeur.

LE CONTREPOINT.

Je ne puis m'occuper de tout cela. Revenons sur le terrain musical. J'unis la mélodie, l'harmonie, le rythme dans une même union. L'harmonie qui découle de tout cela est plus fuyante, plus imprécise, plus insaisissable et ne risque pas de vieillir. Tandis que vous revendiquez des droits, souvent faux, d'harmonie inhérente à chaque mélodie.

L'HARMONIE.

L'harmonie qui découle de vous n'en est pas une. L'oreille agacée ou bien amusée cherche à suivre les voix, à se reposer sur une harmonie qu'elle ne peut saisir, sinon par ci par là. C'est un voyage un peu confus où le plaisir le plus grand est celui de l'arrivée.

Quant à votre accusation, gardons-nous bien de l'erreur atroce de supposer un sens harmonique à une mélodie de race monodique. Mais la mélodie de nos pays occidentaux porte en elle son harmonie, et aucune mélodie ne sous-entend un ou plusieurs contrepoints qui lui seraient propres. Ceux-ci ne sont qu'une adjonction purement arbitraire et, comme je l'ai déjà dit, le fruit d'un raisonnement qui a pour cause, disons le mot terrible, une virtuosité scolastique. Car c'est toujours l'effort de l'être qui en rampant essaie de rejoindre le génie sur ses libres hauteurs.

LE CONTREPOINT.

Voilà où éclate toute l'injustice de votre théorie. Je suis pour l'égalité, et ce qu'il y a de beau en moi, c'est que je suis à la portée des humains. Un noble travail, quelques années consacrées au consciencieux labeur du contrepoint, et l'étudiant verra la musique récompenser son effort. Il ne regardera plus de loin les « enfants de la Fortune », les « préférés de la Muse » dont l'inspiration lui paraissait inimitable et venue d'une autre sphère. A son tour il alignera des notes, et le papier se noircira de sons trouvés justes et bons selon la raison. Le travail mettra

à la portée de tous ce qu'ils ne pouvaient contempler que de loin avec envie. Car la musique que je produis ne pourra jamais être mauvaise.

Toutes règles observées, il n'y aura ni heurts, ni lacunes, ni arrêt. Toutes les défaillances sont prévues et peuvent être évitées. C'est le chemin droit du devoir qui porte en lui-même sa récompense. Et lorsque les jeunes apôtres voient se développer sous leur plume le fruit des longues heures de travail ardu, alors je sens que j'ai apporté ma part à l'humanité et que je leur ai donné ce que leurs rêves n'osaient atteindre.

ARMANDE DE POLIGNAC.



UN « EXPLICIT » EN MUSIQUE

DU

ROMAN DE FAUVEL

(Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 146)
XIVe siècle

Si jamais nous avions songé piquer avec ce titre singulier la curiosité du lecteur, ce ne pourrait être qu'à la double condition d'expliquer préalablement ce qu'est un *explicit* et ce qu'est le roman de Fauvel : nous publierons ensuite l'*explicit* du roman de Fauvel, et ce court morceau fera voir qu'au moyen âge, représenté jadis, par les historiens d'une école surannée, comme une époque de ténèbres et de barbarie, brutale et sans grâce, les gens les plus graves, tels les clercs et les moines, avaient parfois, comme on dit de nos jours, le mot pour rire.

*
* *

Les copistes furent, on le sait, dans l'antiquité et au moyen âge, les ancêtres des modernes typographes : nous leur devons ces manuscrits, tantôt légers et portatifs, tantôt énormes in-folio de parchemin destinés à sommeiller sur les pupitres des bibliothèques. Et pour l'artisan qui avait ainsi pris à tâche de conserver la pensée humaine, c'était un labeur de plusieurs mois, d'une année peut-être et davantage même, courbé sur le parchemin à suivre le mouvement monotone et régulier de la plume, qui laissait derrière elle une traînée de minuscule ou romane ou gothique dans les blancs folios en lignes répétées à l'infini, comme les pas du pèlerin sur la route qui poudroie. Tandis qu'au dehors les multiples événements de la vie féodale, fêtes, entrées princières, mouvement communal, rixes, guerres privées peut-être, venaient battre les murs de sa demeure tranquille, on s'imagine volontiers, derrière sa verrière, le scribe, insoucieux des bruits du monde, poursuivant quelque énorme travail de copie, quelque interminable *Imago mundi*, quelque

somme de théologie ou quelque « conte du graal » en plus de soixante mille vers !

Il semble pourtant que dans ces vies sans passions, ni besoins, il y ait eu des minutes de joie : c'est le moment où le copiste écrivait la dernière ligne de sa dernière page et pouvait dire de son travail : « *Explicit.* — Il est fini. » Cette joie, nous la connaissons par les naïves exclamations qui maintes fois terminent les manuscrits et où le mot d'*explicit* revient assez souvent pour qu'on en ait fait un terme générique. L'*explicit* est donc la formule qui termine ordinairement un manuscrit du moyen âge (1).

Il y en a de très simples : la seule annonce après le verbe en question du titre de l'ouvrage, *explicit liber talis*, etc. Mais ordinairement le scribe, assujetti pendant des mois à la pensée de l'auteur, a un court réveil, et son initiative, bien modeste, apparaît dans des *explicit* plus cherchés. Les moines affectionnaient les formules de piété, et des invocations comme celles-ci ne sont point rares :

Laus tibi sit, Criste,
quoniam liber explicit iste (2) !

Finito libro,
sit laus et gloria Christo (3) !

Explicit hic codex,
laudatur omnipotens Rex (4) !

Ces oraisons jaculatoires sont d'une bonne pratique sous la plume et dans l'esprit d'un moine, mais en vérité ces additions du scribe n'ajoutent rien à la pensée de l'auteur. On peut, au contraire, penser que les copistes auxquels nous devons les *explicit* qui vont suivre n'avaient fait aucun des vœux monastiques, car on devine facilement dans l'esprit de ces humbles collaborateurs des écrivains du moyen âge une tendance aux grivois

(1) On consultera sur les *explicit* des manuscrits les travaux suivants :

MOLAND (LOUIS). — *Les copistes, leurs signatures et leurs boutades dans les anciens manuscrits*, dans la *Revue contemporaine*, XXXIII, 1857, p. 418.

WATTENBACH (W.). — *Das Schriftwesen im Mittelalter*. Leipzig, 1871. 3e éd. 1896.

L'article de L. Moland est fait sans critique. Au contraire, la 3e édition de Wattenbach constitue le recueil d'*explicit* le plus complet que nous ayons.

(2) Cité par Wattenbach, 3e éd., p. 500, d'après Homeyer, *Die deutschen Rechtsbucher*, n. 180.

(3) Cité par Moland, sans indication de source.

(4) Cité par W., p. 500, d'après Hoffmanns, *Verzeichniss altdeutscher Handschrifen in der Wiener Bibliothek*.

propos et un appétit non dissimulé des jouissances humaines. Excusons-les ! un copiste à gages ne saurait avoir l'idéal supérieur d'un saint Thomas d'Aquin. Les *explicit* nous font connaître ce que pouvait désirer un scribe libéré de sa tâche.

Un premier souhait, assez fréquemment exprimé et bien légitime d'ailleurs, consiste à réclamer le prix du labeur accompli :

O scriptor, cessa
quoniam manus est tibi fessa.
Finis et est operis,
mercedem posco laboris.
Finis adest uere
precium uult scriptor habere (1).

Mais la vile monnaie ne paie pas toujours le travail à sa juste valeur, surtout la besogne d'un scribe, et nous aimons à croire qu'en sus du prix convenu d'autres rétributions étaient attendues. Qu'on en juge ! Voilà un de nos artisans de la plume auquel on a promis un crédit chez le rôtisseur :

Finito libro,
pinguis detur auca magistro (2).

Une oie grasse, c'est bien, mais du bon vin, c'est encore mieux. Le crédit est ici chez le tavernier :

Qui scripsit, scribat
et bona uina bibat (3).

Explicit hoc totum
infunde et da mihi potum (4).

Mais l'oie grasse et le bon vin n'épuisent point le cycle des jouissances convoitées par ces joyeux bohèmes de la calligraphie. Il est un souhait encore que nous rencontrons très fréquemment sous la plume de scribes en qui, cette fois, nous nous refusons à voir des religieux. Mais ici, nous n'osons dire en quel lieu le copiste pense se faire ouvrir un crédit.

Detur pro pena scriptori pulchra puella (5) !

(1) Cité par W., d'après Hoffmanns.
(2) Cité par W., p. 500, sans indication de source.
(3) Cité par W., p. 503, d'après Jacobs et Ukert, *Beitr.*, II, 54.
(4) Cité par W., p. 516, d'après l'*Archiv für Kunde oestr. Geschichtsquellen*, 39, 500.
(5) Cité par W., p. 502, d'après Endlicher, *Catal. cod. Vindobon.*, p. 89 et un grand nombre de références diverses.

Était-il besoin d'un mauvais hexamètre pour formuler un tel vœu ?

Enfin, le scribe a besoin, sa tâche terminée, de se dégourdir les jambes, il lui faut du grand air, de la liberté, de la joie. La crampe de l'écrivain guette sa main et l'ankylose ses membres inférieurs. Voici le mal :

Dextra scriptoris careat grauitate doloris (1)

ou bien,

Finito libro fragantur crura magistri (2)

et voici le remède :

Libro completo
saltat scriptor pede leto (3)

ou cet autre qui nous ramène au roman de Fauvel, où il est emprunté

Explicit, expliceat,
ludere scriptor eat (4).

*
* *

Au moyen âge, l'adjectif *fauve* avait pris un sens défavorable et, employé substantivement, était devenu synonyme de ruse et de tromperie. Fauve ou Fauvain, que la littérature satirique représente sous l'apparence d'une ânesse, d'une mule ou d'une jument, personnifie la tromperie et la méchanceté de ce monde. Souvent aussi, c'était Fauvel, le cheval fauve, qui dans le parler populaire figurait le même personnage d'abstraction, et les expressions « torcher Fauvel » ou « étriller Fauvel » se disaient communément pour tromper et pour flatter.

Le « roman de Fauvel », écrit dans les premières années du quatorzième siècle, de 1310 à 1314, se compose de deux livres. Le poème, dit Gaston Paris, « est consacré à développer cette pensée que, dans le monde contemporain de l'auteur, grâce à Fauvel, tout est *bestourné*, c'est-à-dire sens dessus dessous ; la domination même de Fauvel en est une preuve, car l'homme doit commander aux bêtes, et Fauvel, qui est une bête, règne sur les hommes » (5). L'auteur énumère les gens de toute condition qui torchent, peignent ou étrillent Fauvel. Après le pape, les

(1) Cité par W., *ibid.*
(2) Cité par W., p. 500 d'après le ms. de la Bibl. Nat. nouv. acq. lat. 1626.
(3) Cité par W., p. 500.
(4) Bibl. Nat. ms. franç. 146, fol. 45 v°.
(5) PARIS (GASTON), *Le roman de Fauvel*, au tome XXXII de l'*Histoire littéraire de la France*, p. 120.

cardinaux, les prélats, viennent les rois et les princes, et, à l'imitation des grands, les chevaliers, les écuyers, les cordeliers, les jacobins. L'auteur n'est point, comme on l'a cru, un écrivain aux gages de Philippe le Bel dans sa lutte contre la papauté : il nous paraît ailleurs dévoué aux intérêts de l'Église et n'en critique les abus que pour les voir disparaître.

« Dans la suite du roman, dit encore M. Gaston Paris, Fauvel, au lieu d'être une simple expression allégorique, devient un personnage vivant et agissant, analogue à Renard dans les œuvres de la fin du XIIIe siècle » (1). On ne saurait imaginer une donnée plus absurde, que le cheval, Fauvel, assis sur un trône, au sommet des honneurs où l'a porté la fortune en dépit de la raison. Grisé par sa prospérité malsaine et craignant un caprice de Fortune, Fauvel rêve de l'épouser pour fixer définitivement ses faveurs. Mais la dame accueille fort mal son outrecuidante requête et lui propose comme femme une de ses suivantes, Vaine Gloire : Fauvel, qui n'est point difficile, accepte, et le mariage est célébré en grande pompe dans son palais.

Un des manuscrits du roman de Fauvel, celui qui porte à la Bibliothèque Nationale de Paris la cote du fonds français 146, est particulièrement curieux par les interpolations musicales qui le caractérisent et le différencient des autres. Des pièces latines et françaises, des « motez a trebles et a tenures », des proses et des lays, des rondeaux, des mélodies liturgiques même, sont ajoutés au texte primitif du poème, et l'ensemble constitue un monument des plus curieux pour l'histoire de la musique française au début du quatorzième siècle (2). Nous n'avons point l'intention de nous y arrêter ici, autrement que pour examiner l'amusant *explicit* qui termine le manuscrit 146 de la Bibliothèque Nationale et qui est, croyons-nous, le seul *explicit* en musique qu'en une heure de fantaisie un scribe ait jamais conçu.

*
* *

Nous venons de tourner le folio XVL et en haut, au milieu du verso, le roman de Fauvel se termine avec l'*explicit* que voici :

Ferrant fina (3) : bien deust finer
Fauvel, qui n'a a qui finer

(1) PARIS (Gaston), *ibid.*, p. 129.

(2) Ce manuscrit et sa notation ont été étudiés par M. Johannès Wolf, dans son bel ouvrage, *Geschichte der Mensural-Notation von* 1250-1460 (Leipzig, 1904), Theil I, p. 40 et ss.

(3) *Ferrant*, comme *Fauvel*, est à la fois une appellation générique et un nom individuel de cheval ; mais il y a sans doute ici une allusion à la mort du comte Ferrant ou Ferdinand de Flandres, le vaincu de Bouvines, sur le nom duquel on a beaucoup joué. (Note de Gaston Paris.)

En ce monde, car tuit obé-
issent à lui ; tout a robé.
Robé nous a tout en lobant
Et lobé en nous desrobant.
Il finera, car touz jourz vivre
Ne pourra pas. Ci faut mon livre
Secont. Dieu en gré le recoive !
J'ai sef : il est temps que je boive.
Explicit, expliceat,
Ludere scriptor eat.

A droite et à gauche, sur deux colonnes, les deux couplets suivants accompagnés de leur mélodie et ainsi disposés :

A droite :

Bon vin doit l'en a li tirer,
Et le mauvais en sus bouter ;
Puis doivent compagnons chanter :
Cis chanz veult boire !

A gauche :

Quant je le voi ou voirre (1) cler,
Volentiers m'i vueil acorder,
Et puis chante[rai] (2) de cuer cler :
Cis chanz veult boire !

et au-dessous, en une seule ligne :

Ci me faut un tour de vin, Dex ! quar le me donnez ////[ci]s chans veult [boire.

C'est donc proprement une glose musicale, le commentaire de la fin de l'*explicit* :

J'ai sef : il est temps que je boive.

La portée musicale qui forme la dernière ligne occupe toute la largeur de la page. A peu près vers le milieu, un énergique grattage a séparé, en rétablissant un blanc dans le parchemin, le premier membre de phrase

Ci me faut un tour de vin, Dex ! quar le me donnez !

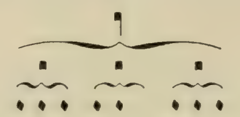
et le second

Cis chans veult boire !
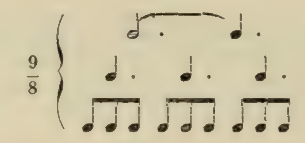
(1) *Voirre*, de *vitreum*, ici au sens de verre à boire.
(2) Correction de G. Paris. Ms. *Et puis si chante de c. c.*

La portée est donc interrompue en cet endroit. D'autre part, on voit dans l'espace libre résultant du grattage un *c* minuscule, analogue aux lettres que les scribes indiquaient légèrement pour guider les rubricateurs : il devait donc à cette place y avoir une capitale ornée. Cette constatation porte à quatre le nombre des parties formant cet *explicit* musical (1). La dernière partie : « Cis chans veut boire » était répétée quatre fois, comme il résulte de la mention « *it.* IIII » qu'on peut lire après la finale.

Il y a peu de chose à dire sur la notation de cette pièce : elle appartient à la meilleure écriture franconienne, avec l'emploi de la perfection ternaire de la longue et de la brève:



Nous avons adopté les équivalences suivantes comme transcription des valeurs précédentes :



Elles sont aussi exactes et moins rebutantes pour l'esprit que les valeurs inusitées, telle la maxime, dont se servent les érudits allemands.

Rien à dire de l'altération de la longue,

etc.

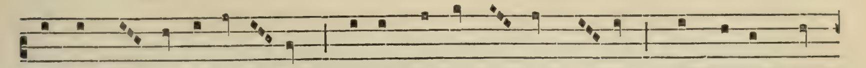
dont il y a quelques exemples très réguliers, non plus que des ligatures en petit nombre et fort simples.

(1) Remarquons ici que cette troisième partie « Ci me faut un tour de vin.. » ne figure pas comme faisant partie de la pièce que nous étudions dans la table des compositions interpolées du roman de Fauvel, en tête du ms. fr. 146. On lit seulement à la fin des « motez a trebles et a tenures » les trois *incipit* suivants :

Bon vin doit on a lui tirer.
Quand je la voie,
Ci chans veult boire.

Les paroles « Ci nous faut » terminent, séparément des autres, la liste des « alleluyes, antenes, respons, ypnes et verssez ». Au reste, cette partie ne laisse pas de présenter quelques difficultés dans le contexte harmonique de l'ensemble de la pièce.

Voici la pièce dans son texte ancien et dans sa transcription.

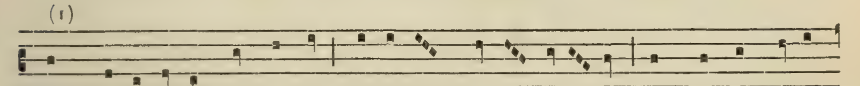


Bon vin doit l'en a li ti- rer, Et le mauvais en sus bouter; Puis doivent com-



pagnons chanter : Cis chanz veult boi- re !

(1)

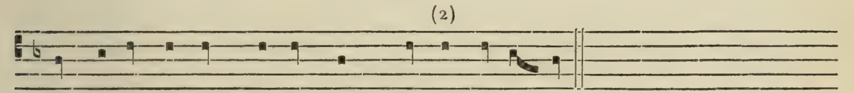


Quant je le voi ou voir-re cler, Volentiers m'i veuil acor-der, Et puis si chan-te

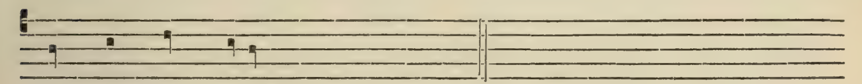


de cuer cler: Cis chanz veult boi- re !

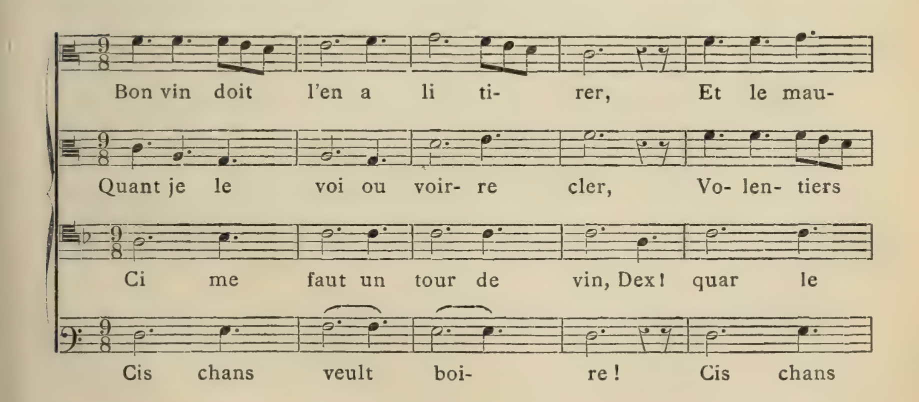
(2)



Ci me faut un tour de vin, Dex ! quar le me donnez ! (3).

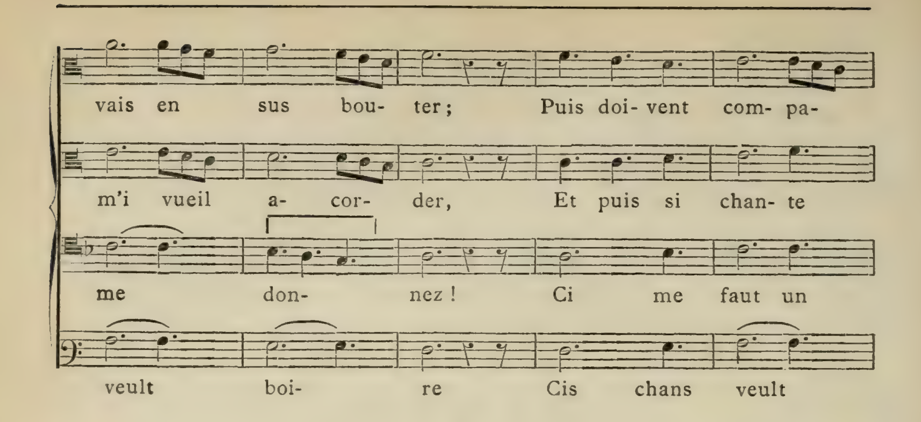


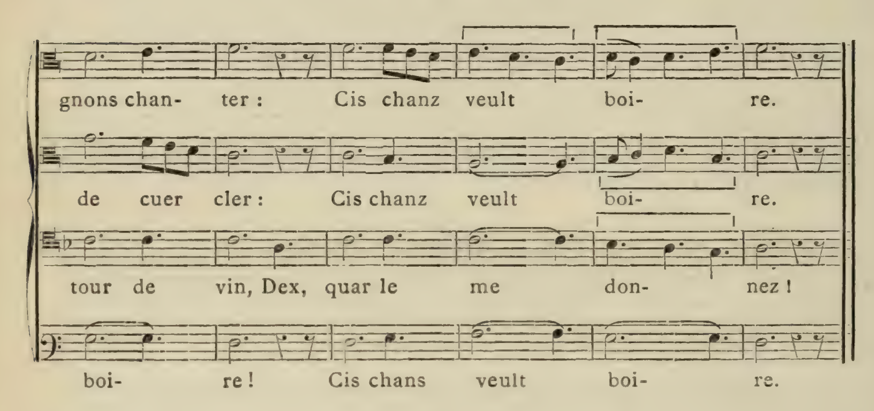
[Ci]s chans veult boire. *It*[*em*] *quatuor*..



(1) Ms. *si* ♭. — (2) Ms. *si* ♭.

(3) Le texte et la musique de cette partie se retrouvent dans le recueil de motets de la Bibliothèque de Montpellier (H. 196), fol. 51-52. Voir De Coussemaker, l'*Art harmonique, etc.*, nº XLIV-XLIV.





Nous ne reprocherons point au scribe qui fut l'artisan de ce beau manuscrit sa prédilection marquée pour la cervoise ou le bon vin : il l'avoue, et péché avoué, dit le proverbe, est à moitié pardonné. Nous lui devons une curiosité archéologique et musicale et, si mince soit-il, l'intérêt pittoresque de cette petite pièce est suffisant pour faire excuser les invraisemblances harmoniques qui s'y rencontrent. N'oublions pas toutefois qu'il est de nos contemporains qui en commettent de plus invraisemblables encore et nous amusent infiniment moins que ce brave homme de scribe, qui dans son doux entêtement d'ivrogne répète sans se lasser son refrain obstiné :

Cis chans veult boire !

Pierre Aubry.



ESQUISSE POUR UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE ARABE EN ALGÉRIE

III

A me voir déplorer l'absence de toute notation de musique arabe et de tout monument écrit, le lecteur pourrait s'inquiéter et craindre qu'il ne lui soit présenté ici que des conjectures sans fondement et que, si nous mettons sous ses yeux des spécimens de musique arabe, il nous soit impossible de les situer dans le temps et de leur faire reconnaître une valeur historique et une authenticité indiscutable.

Il importe donc de rassurer tout de suite de si légitimes appréhensions.

Personne n'ignore avec quelle admirable persistance les traditions se conservent chez les musulmans d'un siècle à l'autre, de génération en génération.

Cette persistance, on la constate dans les croyances religieuses, dans les systèmes philosophiques, dans les mœurs pastorales, dans la langue, dans les contes et légendes populaires. On la trouve aussi, permanente et vivace, dans les productions artistiques, dans le sentiment du décor, et on admet généralement qu'il y a similitude de mentalité et de conception entre le ciseleur des nakch-hadida modernes, entre le damasquineur, le repousseur de cuivre, le brodeur sur cuir, le regham qui compose un tapis, entre ces représentants — même dégénérés — des arts musulmans modernes et les décorateurs des palais du Caire, de la tombe de Karafah, de la Salle des Deux-Sœurs, du Cabinet de Lindaraja, de la Salle des Abencerages à Grenade, du Palais de la Ziza en Sicile, du Tadj Mahal d'Agra aux Indes, de Sidi bou Médine à Tlemcen.

(1) Suite. Voir le *Mercure musical* du 1er décembre 1905.

Ce triomphe de la tradition sur le temps destructeur et niveleur nous permet aujourd'hui de retrouver dans le peuple arabe des monuments musicaux assez anciens et de formes assez authentiques pour qu'elles méritent de retenir notre attention.

C'est grâce à la tradition, à la transmission aux générations successives des mélodies arabes, que nous sont parvenues un grand nombre d'entre elles. Ce que n'a pas fait l'artifice de l'écriture, c'est la fidélité — poussée jusqu'au fanatisme — du peuple arabe pour son art musical qui l'a réalisé. De siècle en siècle, les musiciens se sont transmis leur répertoire comme ils se transmettaient pieusement le texte de leurs poésies, de leurs légendes, de leurs prières ; et de même que si, dans un cataclysme universel, tous les exemplaires du Coran venaient à disparaître, nous retrouverions toutes les parties du livre sacré dans la mémoire des personnages pieux qui le possèdent depuis *alif* jusqu'à *ya*, de même, la musique n'ayant pas été écrite, nous la retrouvons dans la mémoire prodigieuse des musiciens indigènes qui ont conservé religieusement ce précieux héritage de leurs aïeux.

C'est grâce à cette permanence de la tradition qu'il est permis, quand on a la bonne fortune d'entendre en Algérie les rares professionnels qui connaissent encore « la musique classique », de songer aux musiciens des belles fêtes de Bagdad et de Damas, des virtuoses de la cour de kalifes de Grenade ; comme on peut, à écouter les chants gracieux des *messemaat* algériennes, considérer ces artistes, sans que l'hypothèse soit inadmissible *a priori*, comme les héritières du talent musical de Djemilé, d'Azzat el Meïla et de Bedl, les illustres et charmantes cigales de Médine.

Sans doute une identification rigoureuse, absolue, des mélodies de nos Arabes modernes à celles de leurs prédécesseurs des VIIIe, IXe et Xe siècles serait une hypothèse assez audacieuse.

Mais il me sera bien permis de comparer les spécimens de cette musique à un chapiteau de colonne romaine, à des fragments d'architecture ou de sculpture trouvés dans les fouilles de nos savants archéologues. L'œuvre du temps en a émoussé les saillies principales ; la statue a perdu ses bras ; la tête n'a plus de nez ; le monument ne révèle plus que ses lignes d'ensemble. Ces fragments, à les considérer isolément, sont informes et ne signifient presque rien. Cependant nous leur appliquons les lois connues de l'architecture et de la sculpture romaines ; par des calculs rigoureux, des comparaisons faciles, des assemblages de documents isolés, des synthèses de détails épars, nous reconstituons les parties absentes ; le chapiteau ou le fût nous conduit à la colonne, la colonne au péristyle, le péristyle au temple.

Il en est de même en paléontologie, où une vertèbre, une empreinte, un fragment de squelette, permettent à la science de faire revivre sous nos yeux des formes à jamais disparues.

Rien ne s'oppose à ce qu'il en soit de même en musique ; car nous connaissons les théories des musiciens arabes à partir du IXe siècle et nous pouvons les appliquer à la musique parvenue jusqu'à nous et nous assurer qu'elles la régissent encore. Nous pouvons aussi rechercher si la musique arabe a des caractères communs, toujours apparents, avec ce que nous savons de l'esthétique des autres arts musulmans. Nous pouvons écouter les traditions arabes qui distinguent de nos jours la musique dite de *Grenade* ou *musique andalouse* de la musique des Turcs, de la musique berbère et même de la musique *aadjami* dont cette épithète rappelle l'origine persane ; comme nous pouvons remarquer que les noms de Grenade, Séville et Cordoue reviennent souvent dans les textes et corroborent notre hypothèse.

J'invoquerai en faveur de ma thèse cet autre fait indiscutable, que la musique arabe n'a pas évolué depuis le XIIe siècle et qu'elle nous est parvenue dans les mélodies de nos chanteurs modernes avec ses modes anciens originaires de l'Arabie, de la Perse et de l'Égypte, avec ses formes systématiques bien particulières et bien caractéristiques.

A un moment donné, qui ne dépasse pas la grande époque des Maures d'Espagne, elle s'est repliée sur elle-même et, de même qu'elle s'était tenue en dehors de toute imprégnation de la musique occidentale, de même, à partir de cette époque et à travers toutes les vicissitudes du peuple arabe, elle est restée identique à elle-même. Cela est tellement vrai que les musiciens indigènes qui se livrent à la composition restent fidèles aux lois de leurs théoriciens du IXe siècle et ne peuvent concevoir ni comprendre d'autre musique, tellement celle-ci est en eux, dans leur façon de sentir, de s'exprimer et de faire œuvre d'art. On peut en juger par la chanson *El ked elladi sabani*, qui est due à M. Mohammed ben Ali Sfindja, le premier chanteur de l'Algérie.

Tout nous autorise donc à admettre que ce que nous connaissons de la musique arabe représente assez fidèlement le passé musical de ce peuple, et nous pourrons, dans les mélodies publiées ici (1), saluer les vestiges glorieux d'un art qui est bien venu de l'Orient, ce berceau des idées et des choses durables, et y étudier l'héritage vénérable d'âges lointains survivant à l'œuvre oublieuse ou destructrice des siècles par la seule mais formidable puissance de la tradition.

(1) On trouvera ces mélodies dans notre prochain numéro (15 septembre).

IV

De ce que la musique arabe s'est maintenue pareille à elle-même depuis des époques si éloignées, il ne s'ensuit pas qu'elle n'ait pas évolué dans le temps et dans l'espace.

Ibn Khaldoun, faute d'autres auteurs, nous explique, au contraire, que ce peuple, avant qu'il sortît de ses déserts, avait des chants différents de ceux des autres nations, chants rudes et grossiers, accents de nomades et de bergers, *simplex myrtus*, dirait le poète latin.

Mais plus tard, ajoute notre historien, quand les Arabes renoncent à leurs mœurs primitives, quand ils deviennent les grands conquérants du monde, les maîtres des trésors de la Grèce et de la Perse, ils se raffinent; leurs arts prennent de la distinction et de la grâce: leur musique se développe, sort de ses langes et se perfectionne. « Bagdad devient le centre du bon goût de la musique, et les airs des maîtres chanteurs prennent la forme qu'ils ont encore aujourd'hui et qui fait les délices du monde civilisé. » Ainsi parle, au xve siècle, Ibn Khaldoun, et son témoignage est confirmé par toute l'histoire de la musique arabe.

Ce que nous savons d'elle nous incite à admettre trois périodes distinctes :

1° La période antéislamique ;

2° La période des kalifats de Bagdad et du faste des Abbassides ;

3° La période de la gentilité maure en Espagne.

I. — La période antéislamique est celle des formes musicales inférieures, formes simples et enfantines; c'est l'époque du *hida* des conducteurs de caravanes, de la mélopée cadencée sur le pas des chameaux, de la kacida ancienne psalmodiée sur quelques notes très voisines. La ligne mélodique est à peu près horizontale, sans grands intervalles; la chanson est tout entière sur deux ou trois sons, et sous les tentes ce sont d'interminables récits unisoniques où cette civilisation encore en germe berce ses rêves et trouve sa joie.

A cette période musicale correspond l'architecture primitive, celle qui précède même la mosquée de Fostat, où il n'y a pas de minaret, pas de mirhab, où l'arc est simple, la toiture horizontale et sans coupoles. A cette rigidité et à cette simplicité de l'esthétique architecturale peut se comparer la simplicité de l'esthétique musicale, et j'en trouve un exemple assez bien conservé dans le chant du muezzin du rite maleki et dans les psalmodies des jours ordinaires de nos mosquées actuelles.

II. — Mais voici l'ère des victoires et de la civilisation.

Ce peuple fruste de pasteurs se lance à la conquête du monde, et comme il a une facilité extraordinaire à se mouler sur l'esprit de son temps et à le réfléchir, voici que tout en lui se transforme et s'affine.

L'architecture devient plus savante et plus élégante ; les arceaux se festonnent, les dentelles de stuc recouvrent de leur gracieuse fantaisie les murs autrefois nus ; les faïences polychromes et les mosaïques composent des harmonies savantes de lignes et de couleurs ; des minarets élancés se dressent dans l'azur profond du ciel ; des coupoles multiformes rompent l'horizontalité des toits. L'esthétique architecturale s'exprime en luxe et en richesse, et jusqu'au xe siècle c'est une éclosion étonnante de chefs-d'œuvre de cet art sensitif et fier, qui s'est séparé de la pureté hellénique pour poursuivre ses inclinations natives plus sensuelles, cet art d'une telle puissance d'expression qu'il est arrivé par la rigidité des lignes géométriques à dire les ondoiements les plus fugaces de l'âme et les aspirations qui dorment dans ses plus profonds replis, art très caractéristique d'un peuple contemplatif, d'une race dominée par un mysticisme doucement résigné et qui excelle à se composer une sensation... sans perdre son temps à l'analyser.

La musique suit une évolution pareille.

Au contact des Persans, elle a dépouillé son aspect barbare ; ses formes rudimentaires se sont affinées. Ses lignes mélodiques se sont assouplies. Au caractère grave et monotone de ses périodes presque horizontales, elle substitue des lignes plus sinueuses, plus ondoyantes, des contours plus gracieux, des périodes plus alertes et plus vivantes.

Ses musiciens et ses musiciennes rivalisent de talent ; ses théoriciens formulent les règles de ses modes et de ses rythmes ; l'art des primitifs cherche à atteindre des formes élégantes et, au dire des contemporains, arrive vite à la perfection.

C'est l'époque où Haroun le Victorieux, entendant Ibrahim el Moussouli chanter avec Barsoun qui jouait du luth et Zalzal qui jouait du zanm, s'écriait : « O Adam, si tu pouvais entendre ceux de tes enfants qui sont à cette heure en ma présence, certes tu jouirais comme moi. » C'est l'époque où le kalife El Wathik disait : « Chaque fois que j'entends chanter Ishâc, il me semble qu'un nouvel éclat est ajouté à ma puissance. »

Quelques anecdotes tirées du *Kitab el Aghâni* que nous a laissé le fameux Aboul Faradj el Isfahâni nous peindront ces temps de gloire et de faste et nous montreront comment étaient aimés la musique et les musiciens (1).

(1) Caussin de Perceval, *op. cit.*

Voici Hakem el Wadi. C'était le fils d'un barbier de Wadi el Kora dans le Hidjar. Il s'était fait chamelier, mais se sentant des dispositions pour la musique, il prit des leçons de son compatriote Omar el Wadi qui, après l'avoir formé, l'amena à la cour du calife Walid II.

Le jour de la présentation, le calife, monté sur un âne d'Égypte richement harnaché, se promenait dans le jardin de son palais, suivi d'un groupe de musiciens et de courtisans. Il portait un costume de brocart d'or ; à sa main gauche pendait un collier de pierreries étincelantes et dans sa manche droite il cachait un objet d'apparence assez lourde. Le calife dit aux musiciens : « Chantez l'un après l'autre, et à celui qui me fera plaisir je donnerai ce que contient ma manche, ce qui est sur moi et ce qui est sous moi. » Plusieurs chanteurs se firent entendre et ne parurent pas satisfaire le calife. Quand vint le tour d'Hakem, le jeune homme chanta ceci :

Le front de celle que j'aime est orné d'une couronne aux mille couleurs. Son visage charme les yeux. L'éclat de son teint est rehaussé par une lentille noire qui n'a pas de compagne. Lorsqu'elle marche, sa taille flexible ondule comme un serpent et ressemble par sa finesse et son contour à la tresse ronde dont sont formées les rênes d'un coursier.

— A la bonne heure, s'écria Walid. Voilà qui est délicieux !

En disant ces mots, il tira de sa manche une bourse contenant 1.000 pièces d'or (14.000 fr.) qu'il jeta dans la main du chanteur avec le collier de pierreries. Ensuite il alla changer de costume et envoya au jeune homme son vêtement de brocart, l'âne d'Égypte et son riche harnais.

Ishâc raconte que son père Ibrahim el Mossouli, chanteur du kalife, reçut un seul jour 50.000 dinars d'argent, et il estime à 24 millions de drachmes les largesses en espèces reçues par son père du souverain enthousiaste de son talent.

Ibn Djami, qui vivait vers la fin du VIIIe siècle de notre ère, fut un des musiciens préférés d'Haroun el Rachid.

Un jour qu'il était auprès de son illustre Mécène, le calife reçut un billet d'une de ses femmes, Oumm Djafar, celle que son grand-père avait baptisée Zobeydé (petite crème) à cause de la blancheur de son teint. Le billet disait : « Commandeur des Croyants, il y a trois jours que je ne t'ai vu. » Haroun répondit : « J'ai chez moi Ibn Djami, dont j'écoute les chants. » Nouvelle missive de Zobeydé : « Le vin et la musique n'ont pas d'attrait pour moi en ton absence. Je ne prends aucun plaisir si tu ne le partages. Permets-moi de partager celui que tu goûtes à cette heure. » Un moment après, Haroun se rendait chez sa femme et installait le chanteur dans une pièce voi-

sine d'où la voix pouvait se faire entendre à travers un rideau de soie.

Après que les deux époux eurent donné libre cours à leurs tendres épanchements, le calife pria Ibn Djami de chanter et l'artiste se mit à célébrer l'amour et le bonheur des amants sur les modes les plus expressifs. Zobeydé fut dans le ravissement et elle commanda au chef des eunuques de compter au chanteur autant de fois 100.000 dirhames (c'est-à-dire autant de fois 70.000 fr.) qu'il y avait de vers dans le morceau qu'il venait de chanter.

« Fille d'Abou'l Fadhl, s'écrie Haroun, ta générosité a devancé la mienne pour récompenser notre ami. » Et quand il fut rentré dans son appartement, il envoya à Zobeydé autant de pièces d'or qu'elle avait donné de pièces d'argent à Ibn Djami.

Veut-on maintenant savoir quelle impression la musique faisait sur les auditeurs de cette époque lointaine ? Un jour Syat, le virtuose mekkois, l'interprète le plus fameux des grands musiciens du siècle des Omeyades, passait dans une rue où le mendiant Abou Rihâna, n'ayant sur lui qu'une mauvaise tunique râpée, se chauffait au soleil.

Le mendiant court vers lui : « Par le Prophète et par son tombeau, s'écrie-t-il, je te conjure de me chanter l'air : « Je t'ai laissé mon cœur en gage ; il se fond au feu de l'amour, tandis que je répands des pleurs inutiles. » Très complaisant, Syat s'arrête et chante. Abou Rihâna, dans l'excès de son enthousiasme, déchire sa tunique en mille pièces et se trouve nu. « Pauvre diable, dit Syat, que puis-je faire pour toi ? — Chante encore. » Szat continue, et le mendiant, au comble de l'émotion, se frappe la figure d'un coup de poing si violent qu'il tombe évanoui. On l'emporte, on le ranime. « Fou que tu es, lui dit-on, tu n'avais qu'une tunique et tu l'as déchirée. — Bah ! répond-il ; de jolis vers chantés par une voix mélodieuse me procurent plus de chaleur que ne pourrait m'en donner l'étuve du kalife ! »

Les kalifes eux aussi avaient l'émotion artistique assez originale.

Walid II avait fait venir à Damas Mabed, qu'on a surnommé le prince des chanteurs de Médine. Conduit au palais, l'artiste fut introduit par les chambellans dans une salle au milieu de laquelle était un bassin de marbre, vaste et profond, rempli d'eau de rose mêlée de musc et de safran. Au bord du bassin était un petit tapis avec un coussin ; de l'autre côté, un grand rideau de soie cachant le fond de la salle.

Mabed s'assit sur le coussin et chanta. Comme il finissait, le rideau se leva : le kalife parut au milieu de ses femmes. Préci-

pitamment, il ôta son manteau et plongea au fond du bassin ; puis il se redressa et sortit de l'eau. Ses femmes l'essuyèrent et le revêtirent d'autres habits. Alors il fit apporter du vin et but avec Mabed. Deux chants qu'il demanda ensuite furent suivis de deux nouveaux plongeons, de nouvelles coupes vidées et d'autant de changements de costume. Pour finir la séance, le kalife fit compter 12.000 pièces d'or à Mabed (186.000 fr.) et le jour même le fit ramener en poste à Médine.

Cette deuxième partie très brillante de la musique arabe nous paraît représentée par certaines très vieilles chansons et par des mélodies qualifiées de « classiques » par nos indigènes. Nous y trouvons les caractères généraux des arts musulmans, ceux qui sont manifestes dans les mosquées de Cordoue, de Touloun, dans les palais du Caire, et ce cachet de perfection dans la ligne et l'ornement qui est l'estampille de l'architecture arabe des IXe et Xe siècles.

III.— Continuons notre parallèle entre la musique arabe et les autres arts. Il nous conduit à la troisième période qui pourrait être fixée du Xe au XVe siècle. Ici c'est le triomphe de l'ornementation et de l'arabesque, l'ondulation symbolique poussée à l'extrême, les rinceaux rythmiques fouillés avec une minutie incroyable, la prodigieuse richesse de détails, l'infinie répétition des motifs, la prodigalité, l'ostentation qui ruinent le style et annoncent les prochaines décadences.

L'esthétique de cette époque paraît surtout préoccupée de fuir la régularité des lignes continues et la monotonie des surfaces planes ; mais elle respecte toujours les lois de la symétrie. Sous l'apparence désordonnée d'une fantaisie excessive, c'est encore le rythme qui domine ; sous la délicatesse subtile de la décoration, sous la langueur gracile des formes, on retrouve encore le squelette géométral. L'esprit arabe s'est laissé pénétrer par l'esprit aryen et, d'écolier devenu maître, il crée un art tel qu'aucun art contemporain ne sait réaliser tant de richesse, tant de fantaisie, tant de grâce et de séduction.

C'est l'arabesque qui caractérise cette époque. Et, en musique, c'est aussi l'arabesque qui marque ses productions musicales et les situe dans le temps. Hanslick dit dans son livre le *Beau en musique* : « Le contenu de la musique n'est autre que des formes sonores en mouvement... Il y a, ajoute-t-il, un art ornemental qui peut nous permettre de comprendre comment il est possible à la musique de créer des formes qui, tout en étant belles, ne contiennent aucun sentiment précis : cet art c'est celui de l'arabesque (1). »

(1) Hanslich, *Vom musikalischen Schönen*, 1854.

Rien ne s'applique mieux à la musique arabe de cette période artistique que cette définition esthétique de l'arabesque. Comme elle, comme cette écriture neskhi des sultans ayoubites, son caractère c'est « l'horreur du vide ». Les ornements innombrables multipliés autour des rinceaux foliacés ou florescents des premiers artistes musulmans, ces entrelacs, ces enchevêtrements, cette profusion de minuties mièvres de sa conception décorative, nous les retrouverions peut-être dans la poésie boursouflée, aux images forcées, de Motenebbi et de ses imitateurs ; nous la retrouvons assurément dans la musique.

La ligne mélodique est surchargée d'ornements prétentieux ; les mélismes de certains manuscrits de Saint-Gall, ceux des Byzantins, ne sont rien à côté des fioritures dont est affublé le chant de l'époque. Au chromatisme déjà manifeste chez les Persans et les Egyptiens, ce chromatisme que Platon repoussait « comme amollissant la mélodie », à ces inflexions langoureuses de la voix, à ces tremblements de la glotte, la musique arabe ajoute encore des enjolivements infinis. Les notes d'agrément, ailleurs exceptionnelles, s'appliquent maintenant à chaque son. Deux notes sont-elles séparées par un intervalle : un trait rapide ou une glissade de la voix combleront la distance ; deux notes marchent-elles en mouvement conjoint : un *mordant* ou un *gruppetto* les réunira ; le *quilisma*, les différents *pressus*, l'*ancus*, le chevrotement des neumes latins, le *paraklétiké*, le *chiron clasma*, toutes les hypostoses des Grecs, l'*olarck*, le *barouik* et les fioritures des Arméniens, tout cela se complique et, d'accidentel, devient constitutionnel. On pourra juger de ce goût si marqué pour l'arabesque par le *mestekber* (prélude) du mode moual que nous avons recueilli de Kaddour Ouid Ettebib, le meilleur joueur de kanoun d'Alger, et par la mélodie « Meudeloun oua Mouchtaki (1) ».

Comme on le voit par ces exemples, c'est l'arabesque musicale poussée à l'extrême, à une telle exagération, que la ligne mélodique disparaît sous ce fouillis de détails superposés, comme le réseau primitif de l'arabesque ornementale disparaît parfois dans une sorte d'irréalité des lignes sous la profusion des ornements. C'est l'époque de la mièvrerie musicale, de l'afféterie de la poésie, du mensonge des lambris dorés ; c'est l'époque de la Giralda, de l'Alhambra, du Généralife. Séville est souveraine de la musique, comme le constate cette maxime d'Averroës : « Quand un savant meurt à Séville, ses livres s'achètent à Cordoue ; quand un musicien meurt à Cordoue, ses instruments

(1) Voir le supplément musical.

se vendent à Séville (1). » Du Douro à l'Èbre, de Saragosse à Bab-el-Zokak, c'est cette musique sensuelle, efféminée, qui s'implante chez le peuple arabe, qui berce son orgueil et lui cache la fin prochaine.

V

Si la musique arabe, telle qu'elle nous apparaît dès cette époque, est surchargée d'ornements, elle n'en a pas moins conservé deux de ses principes essentiels, deux de ses lois fondamentales que la tradition a respectées fidèlement et que nous retrouvons absolument intactes chez nos indigènes : le rythme et l'unisson.

Le rythme, c'est le sentiment musical réduit à son expression la plus simple. Les peuples primitifs se contentent du rythme des instruments de percussion, et chez les peuples anciens la mélodie et le rythme suffisent à déterminer l'émotion musicale. Les personnes qui ont visité l'Algérie ou la Tunisie ont assurément entendu, dans les fêtes publiques ou privées, des Arabes, armés de castagnettes de fer et d'énormes tam-tams, frappant à coups redoublés, mais avec une précision rigoureuse, des rythmes bizarres; elles ont rencontré nos jeunes yaouleds tenant un corps sonore quelconque, boîte de cireur, cruche de porteur d'eau, carton à chapeau, et les ont vus se satisfaire pendant de longues heures au seul battement de rythmes parfaitement réguliers.

Toute la musique arabe est surtout rythmique. On reprochait un jour à Ibn Djami devant son rival Ibrahim de n'avoir pas chanté en mesure. « Ce n'est pas possible, s'écria Ibrahim. Depuis 30 ans, il ne marche, ne parle et ne tousse qu'en mesure. Comment pourrait-il manquer à la mesure en chantant (2) ? » Comme leur illustre ancêtre, les musiciens arabes ont un sentiment de la mesure très développé ; toute leur préoccupation est la mesure (mizane), et ils exécutent des rythmes souvent très compliqués, avec des battements qui semblent d'abord désordonnés et sans lien métrique, alors qu'ils reviennent exactement à la même place, comme dans le *Mizane ksid* de Tlemcen, qui se compose de 3 temps, 3 temps et 2 temps, ou le mizane à 7 temps de certaines ouvertures classiques ou encore le rythme d'accompagnement de certains airs

(1) *Litteratura arabigo-española*, Madrid. — *La Musica arabo-española* de Soriano Fuertas.— *La musique espagnole depuis l'arrivée des Phéniciens jusqu'à l'année 1850*, Madrid, 1855-1859.

(2) Caussin de Perceval, *op. cit.*



Cliché de la maison Pirou, 23, rue Royale, Paris.

Louis DUMAS

Lauréat du Prix de Rome en 1906.



populaires qui se bat par coups alternés deux à deux sur une mélodie à contexture ternaire.

C'est que le rythme des instruments de percussion est le seul accompagnement de la musique arabe, et cela nous conduit à indiquer cette autre particularité essentielle et caractéristique : tous les instruments et toutes les voix ne chantent jamais ensemble qu'à l'unisson ou à l'octave. La musique arabe en est encore à la symphonie d'Aristote, « aux sons aigus ou graves, aux sons qui durent ou qui passent plus vite », comme il dit dans le *Traité du Monde*, mais toujours aux sons pareils. Partout où elle a laissé des traces durables et où elle a conservé ses traditions et ses lois anciennes, aux Indes, en Égypte, la musique arabe ne repose que sur l'unisson et l'octave (1). C'est à peine si elle permet dans les préludes une note soutenue par le rebeb, sorte de bourdon qui a pour objet d'empêcher la voix de monter, comme faisait chez les Romains la flûte placée dans la tribune des orateurs.

Ce nouveau fait ne manque pas d'être caractéristique, car les musiciens arabes ne peuvent pas avoir ignoré les manifestations qui marquèrent l'enfance du contre-point à la mort de Guy d'Arezzo. Ils ont vu au XIe siècle la mélodie s'accompagner de la quinte et de la quarte ; ils ont lu certainement le *Novum Organum* de Jean Cotton (2), qui, par une hardiesse décisive, donna aux mélodies associées des mouvements différents et ouvrit la voie à la musique polyphonique. Avant de quitter l'Espagne, ils avaient connu les réformes apportées par Isidore de Séville dans le chant religieux des Mozarabes ; ils savaient qu'Alphonse X le Sage, un roi musicien, avait créé l'enseignement musical à l'Université de Salamanque. Mohammed ben Haber, Ben Ahmed el Haddel, Ziriab et son école connurent assurément les essais de leurs contemporains et ne purent ignorer l'état relativement avancé de la polyphonie vocale aux XIVe et XVe siècles et notamment la musique à 4 voix des « versos fechos en loor de condestable Michel Lucas de Irango », parue 31 ans avant la chute de Grenade (3).

Tout cela semble cependant lettre morte pour la musique arabe. Pendant que la musique occidentale évoluait sous ses yeux et, partie du chant unisonique, se hâtait vers l'harmonie moderne, la musique du peuple le plus avancé en civilisation

(1) Cf. Fétis, *op. cit.* — Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, Gand, 1875-1880. — Ambros, *Geschichte der musik*, Breslau, 1862.

(2) Ce manuscrit date de l'an 1100 de J.-C. Il est à la bibliothèque Ambrosienne de Milan.

(3) *Histoire de la musique*, par Albert Soubies : Espagne, t. I, p. 18.

s'immobilisait ; elle écoutait encore Platon, repoussant toute innovation en matière artistique ; elle se drapait dans son archaïsme intransigeant ; elle s'obstinait à ne rien changer à ses principes, justifiant cette parole de Renan : « La conscience sémitique est claire, mais peu étendue ; elle comprend merveilleusement l'unité, elle ne peut atteindre à la multiplicité. »

De sorte qu'aujourd'hui encore, chez nous, la musique arabe qui a semé en Espagne et en Sicile des trésors mélodiques devenus féconds par leur transposition dans la musique moderne, qui a marqué les chants populaires de ces pays de sa profonde empreinte, est restée archaïque, inchangée, linéaire et unisonique.

Et c'est là précisément un des fondements les plus sûrs de ma thèse de la permanence de la musique arabe à travers les siècles et de l'identification des mélodies que nous chantent nos virtuoses indigènes avec les mélodies que chantaient leurs ancêtres de Grenade et peut-être de l'Arabie.

Ce fondement n'est pas le seul.

Nous avons vu tout à l'heure que le sthéoriciens du IXe siècle connaissaient un grand nombre de modes musicaux, et cette multiplicité de modes ou de gammes-types nous est apparue comme une richesse artistique très particulière.

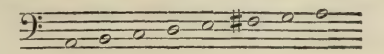
En effet, on admet aujourd'hui que la gamme est une œuvre d'art, une création du sens esthétique. Elle est un système déterminé en partie par les lois objectives du son, en partie par la convention ; ce système est à la fois indépendant de nous, puisque les intervalles des sons sont formés par des lois physiques immuables, et conventionnel, puisque dans la suite indéterminée de ces intervalles, nous en choisissons un certain nombre pour les disposer d'une certaine manière que nous jugeons conforme aux aptitudes de notre oreille et aux préférences de notre goût.

La gamme a donc une valeur d'art incontestable, et quand nous voyons la musique arabe posséder un si grand nombre de modes, il faut bien constater que cette richesse artistique est de beaucoup supérieure à nos deux uniques gammes, majeure et mineure.

Du temps des musiciens de l'école de Séville, la musique arabe connaissait 24 modes différents déterminés par la place des tons et des demi-tons, et sur chacun de ces modes étaient construites d'innombrables mélodies. C'était là l'héritage de la musique grecque avec l'effet des influences persane et byzantine.

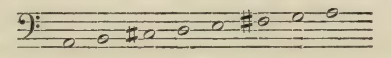
Chez nos Arabes, un assez grand nombre de modes anciens se sont maintenus absolument purs.

Je citerai :
Le *remel-maïa* :



le vieux *phrygien* que Platon qualifiait de passionné, inspiré, religieux, extatique, et qui devait entretenir un courage bouillant et une colère généreuse dans le cœur des guerriers.

L'*aârak,* fils de l'Irak, différent du précédent par le *do* dièse,



semblable à notre gamme majeure sans note sensible, très fréquemment employé dans le chant grégorien et qui n'est autre chose que l'*hypophrygien* des Grecs. On le retrouve souvent dans les chants populaires slaves, ce mode de la ferveur et de l'enthousiasme qui semble prolonger le sentiment au delà de la mélodie et ne pouvait que plaire aux musiciens arabes par ce qu'il a de contemplatif, de solennel et d'inspiré. Beethoven s'en est souvenu dans les plus beaux passages du finale de la Symphonie avec chœurs, où l'absence de sensible donne à la pensée musicale une envergure immense.

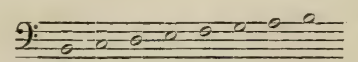
Le *dil*, le *maïa* et le *moual* étaient autrefois trois modes distincts ; ils sont aujourd'hui confondus dans la gamme *hypolydienne* des Grecs, la seule gamme antique basée sur la tonique ayant une sensible, mais avec un 4ᵉ degré qui fait triton avec la tonique :

Platon ne l'aimait pas, il le trouvait voluptueux, dissolu bachique, enivrant. Les Arabes l'aiment beaucoup ; les Pères de l'Eglise l'ont admis dans le chant liturgique. Berlioz l'a employé au début de la chanson du *Roi de Thulé*, de la *Damnation de Faust.* Beethoven s'en est servi dans son 15ᵉ quatuor, à l'*adagio* du chant d'action de grâces offert à la Divinité pour une guérison.

Le *mezmoun*, qui correspond au *lydien* qualifié de doux, changeant, juvénile, propre aux sentiments de résignation et de sympathie, est construit comme une gamme majeure moderne, mais sa tonique est le plus souvent sur le 4ᵉ degré :

Le *sika* correspond au *mixolydien,* consacré à la plainte du

chœur dans la tragédie grecque à cause de son caractère larmoyant, attendrissant, propre aux sentiments de componction, de tristesse, de prière, de lamentation et de gémissement. Sa gamme est la suivante :



Les musiciens modernes ont introduit dans ce mode des modifications assez importantes. C'est ainsi que le premier tétracorde a d'abord été chromatisé par un *fa* ♯. Depuis une trentaine d'années et surtout chez les musiciens de rang inférieur peu respectueux des traditions, le *sika* a pris la forme suivante :

qui lui donne une teinte particulière de langueur et de morbidesse.

Je citerai encore le mode favori du populaire, le *zidane*, le chromatique oriental, composé de deux quartes chromatiques pareilles séparées par un intervalle d'un ton.

Ce mode est très aimé des indigènes ; il se prête à des inflexions de voix et même à des modifications d'intervalles que tous les Orientaux, même les chanteurs de liturgie arménienne et grecque, affectionnent particulièrement (1).

D'autres modes de la musique arabe nous sont parvenus, déformés par les immanquables défaillances de la tradition orale, et j'avoue ne pas avoir pu encore les identifier à leurs ancêtres.

De la coordination des faits que je viens d'exposer, il semble possible d'admettre que beaucoup de pièces de nos indigènes sont les vestiges assez bien conservés de l'art musical des Arabes du xe au xve siècle, resté lui-même avec ses modes, ses formes mélodiques, ses ornements, son système unisonique, et dignes, pour ces motifs, de retenir sérieusement notre attention.

Ces vestiges étaient sur le point de disparaître.

En s'interdisant toute écriture musicale, la musique arabe se vouait elle-même à l'oubli, et c'est merveille que la seule trans-

(1) Pierre Aubry, *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des Églises chrétiennes au moyen âge*, Paris, 1903.

mission orale ait pu encore nous conserver un répertoire si abondant et si varié.

Mais le temps est proche où auront disparu les derniers représentants de cet art, ceux qui sont encore respectueux de la tradition et qui connaissent les mélodies transmises par les Hadj Braham, Oulid ben Hadj Braham, Ben Sellam, Mennemesch, Ben Keptan, El Haoussin, Bel Kerraïa et les autres virtuoses du milieu du XIX[e] siècle.

A Alger, à Tlemcen, à Constantine, on compte les rares musiciens qui savent encore la « musique classique », la musique *senaâ* (de métier) et sont capables de faire entendre correctement la série complète des *noubat* (1).

Ces professionnels, dont le nombre diminue tous les jours, représentent la musique arabe qui s'en va, qui s'éteint, que menacent l'assimilation et le progrès. Ils n'ont pas d'élèves pour recueillir, comme ils le firent eux-mêmes, le répertoire ancien. Après eux, la belle musique de Grenade et les romances classiques s'oublieront peu à peu ; il restera quelques ariettes plus populaires, quelques bribes retenues de-ci de-là par les femmes et les amateurs. Mais à une échéance qui n'est pas très éloignée, tout ce passé musical de la race arabe se sera évanoui, et les générations futures n'auront plus de spécimens d'un art qui eut sa splendeur et sa noblesse, qui, autant que l'architecture, fut de son temps et de son milieu.

Ce désastre, cependant, pourra être en partie conjuré.

Encouragé par la sollicitude éclairée que M. le Gouverneur général de l'Algérie apporte à tout ce qui concerne la renaissance des arts et des industries indigènes, j'ai essayé de sauver du naufrage fatal cette musique arabe que nous regardions avec indifférence, sinon avec dédain, nous contentant de la comparer à notre musique moderne et d'en déduire une supériorité indigne de notre faveur. J'ai le devoir d'ajouter que je suis aidé dans ce travail par M. Edmond Yafil, un jeune Algérien qui pro-

(1) Quelques vieux Arabes (à Alger : Mohamed ben Ali Sfindja le *maâlem*, le maître, le plus célèbre et le plus documenté des chanteurs indigènes, Cheriff et Si Mohammed La Ighidek Halo, deux septuagénaires ; à Tlemcen : Eddib et El Ghouatti et Mostefa Aboura, le seul indigène qui connaisse la notation moderne et qui soit musicien au sens européen du mot), quelques israélites (à Alger : Ben Farachou, un octogénaire, Mouzino, Laho Seror ; à Oran : Braham el Ouarani, les frères Amsili, David Davila, Nephtali Sebaoun ; à Tlemcen, Betina ; à Constantine, Bou Kebbous) possèdent, plus ou moins, ce répertoire.

Parmi les femmes je citerai spécialement Yamina bent el Hadj Mohamed el Hadj Maadi, chanteuse et instrumentiste de grand talent, très recherchée dans les familles et qui dirige une petite troupe de *messemaât* (chanteuses) d'une grande notoriété en Algérie.

fesse une véritable passion pour la musique arabe, la connaît admirablement et m'a mis avec beaucoup de zèle sur la voie, payant largement de sa personne et de ses deniers pour contribuer à exhumer ces monuments d'archéologie musicale et les fixer en belle lumière, désormais acquis à l'histoire de l'art musulman.

C'est, je l'assure, un sujet d'étude pour lequel se passionne vite le musicien, comme l'archéologue se passionne pour les cités qu'il ramène au jour, comme l'historien se passionne pour les documents qui viennent renouer une maille incertaine de la chaîne du temps.

L'héritage des siècles passés est encore important ; l'oubli n'a pas encore mis son ombre éternelle sur toute la musique qu'entendirent les kalifes et leurs belles favorites, et qui résonna sous les lambris dorés de l'Alhambra et du Généraliffe.

Beaucoup de mélodies ont survécu ; le répertoire des vieux musiciens est considérable, et, pour ne citer qu'un exemple, j'invoquerai le témoignage du *maâlem* d'Alger, Mohammed ben Ali Sfindja, qui connaît au moins 1.000 mélodies, paroles et musique, et peut les exécuter au pied levé, sans une hésitation et avec une précision rigoureuse.

VI

De ce que le parti pris de cette étude préliminaire est de rattacher la musique arabe moderne à ses origines et de lui concilier l'attention des musicologues, en raison de sa valeur documentaire historique et de la permanence de ses particularités, je dois donner au moins quelques détails sommaires sur le répertoire encore vaste de nos musiciens indigènes et les corroborer de quelques textes musicaux choisis dans la musique jouée à Alger par les professionnels les plus réputés.

Le répertoire comporte diverses catégories ou genres, parfaitement définies, à chacune desquelles les musiciens arabes attachent une valeur esthétique différente.

Tout en haut de l'échelle ce sont les *noubet*, objet de la vénération des musiciens, connues seulement de quelques professionnels qui les qualifient de *musique de Grenade* ou *musique andalouse* et y retrouvent, avec les noms souvent redits de Cordoue, de Grenade et de Séville, les souvenirs d'une époque de gloire. C'est la musique classique, la musique « senaâ » ; les Arabes disent volontiers : *nos opéras*.

Une nouba complète, dans sa forme la plus classique, se compose ainsi :

1° Tout d'abord un prélude vocal, le *daïra*, dont la mélodie fixe et parfaitement définie sert à vocaliser les paroles : *ya lalan* ! *ya lalan*, paroles dans lesquelles les Arabes d'Alger voient une allusion à un ruisseau d'Andalousie qui servait de lieu de rendez-vous, sorte de bois sacré, aux pâtres et aux musiciens et à leurs belles écouteuses. Par le *daïra* le chanteur s'assure de ses moyens vocaux.

2° Le *mestekhber* de *senâa*, prélude instrumental exécuté par tous les instruments à l'unisson, sauf par les instruments de percussion. Ce prélude a des formes traditionnelles constantes : sa mesure et son mouvement sont variables.

3° La *touchiat*, véritable ouverture instrumentale où apparaissent, suivant le mode, des formes mélodiques caractéristiques. Dès lors se déroulent des chants de mouvement et d'allure différents.

4° Les *messedarat*. Ce sont des cantilènes lentes, souvent d'une très belle inspiration mélodique, divisées en groupes réguliers de vers et coupées par des interludes instrumentaux où la mélodie est reprise deux fois plus vite. Nous donnons dans le *Supplément musical* un *messeder* de la *nouba* remel maïa. Chaque nouba contient un nombre variable de messedarat qui se chantent à la suite, quand le chanteur les connaît tous, le premier seulement étant précédé d'un *kersi*, petit prélude de quelques mesures.

5° Les *betah'i*, en nombre variable suivant la nouba et précédés de leur *kersi*. Le *betah'i* a un mouvement plus rapide que le *messeder*.

6° Les *derdj*, au nombre de deux ou trois, le premier précédé d'un *kersi* spécial. La mesure devient plus vive.

7° Un nouveau *kersi* conduit à la série des *nesserafat*. Le *nessraf* est une chanson d'allure rapide, le plus souvent à trois temps, alors que jusqu'à présent la nouba s'est déroulée sur une mesure ou quaternaire ou binaire. Suivant les noubas, il y a de un à douze *nesserafat*.

8° Enfin un unique *meklass* ou *moukreles*, finale rapide très mouvementé à mesure ternaire, se terminant par une phrase de plus en plus ralentie qui aboutit à un point d'orgue.

Chaque *nouba* comporte donc de 20 à 25 airs (quelquefois plus), mais appartenant tous au même mode et possédant des formes mélodiques et des terminaisons communes.

Les *noubet* se distinguent entre elles par leur mode et aussi par l'heure à laquelle chacune d'elles doit se chanter et, disent encore les chanteurs, « par le timbre que prend la voix suivant cette heure ».

Dans une fête musicale arabe, dans les cérémonies et les réu-

nions de famille, l'orchestre « travaille » les *noubet* dans l'ordre traditionnel suivant:

Dans l'après-midi, de 1 heure à 4 heures, la *nouba sika*; de 4 à 6, la *nouba remel*; de 6 à 8, la *nouba remel maïa* (1) : de 8 à minuit, les *noubet aarak*, *hassine*, *zidane*, *ghrib* ; après minuit, la *nouba medjenba* et la *ghribt-hassine*; de 1 heure à 2 heures du matin, les *noubet ressd* et *mesmoun* ; de 2 heures à 3 heures du matin, la *nouba aarbi*; de 3 heures du matin à midi, les *noubet maïa*, *dil*, *resseddil*.

Cette tradition semble reposer surtout sur certains rapports qu'il y a entre les paroles chantées et l'heure de l'exécution (2).

Ainsi les poésies de la *nouba maïa* glorifient les charmes de la nature au lever du jour ; celles de la *nouba sika* chantent les orgies de l'après-déjeuner ; celles de la *nouba remel*, appelée aussi *nouba achouï*, célèbrent l'aspect des bosquets et des champs au moment où le soleil va disparaître. Le crépuscule est chanté dans la *nouba remel maïa*.

Le premier *messeder* de la *nouba medjenba* (c'est-à-dire d'avant-garde) commence par ces mots : « Réveille-toi, ô mon ami ; viens écouter le rossignol. »

Les paroles de la *nouba dil*, *maïa* et *resseddil* font allusion au lever du jour.

Encore faut-il ajouter que les professionnels indigènes modernes ne connaissent plus qu'une douzaine de *noubet*, alors que la tradition veut qu'il y ait eu vingt-quatre *noubet* chez les Maures de Grenade, et ces douze *noubet* qui ont triomphé de l'oubli ne sont pas complètes : la *nouba* du mode *medjenba* et celle du mode *ressd* ont « perdu » leur *touchiat*, leur ouverture instrumentale, et de l'ancienne nouba du mode *djorca* il n'existe plus en Algérie que les *nesserafat*.

Certaines de ces lacunes sont surtout affirmées par la lecture des recueils de poésies arabes où les chansons sont classées par *nouba* et où on trouve l'indication du mode sur lequel se chantait telle chanson dont la musique est maintenant oubliée.

Après les *noubet* et en très bonne place dans la faveur publique viennent les *neklabat* ou *anklabat*, sortes de romances qui se classent aussi suivant le mode auquel elles appartiennent.

Quand les musiciens veulent chanter une série de ces *nekla-*

(1) Nous donnons d'autre part un *messeder* de la *nouba* du mode *remel maïa*. On remarquera comment les instruments interprètent, en forme d'interlude, la mélodie chantée.

(2) Consulter, *Recueil de chansons arabes*, par MM. L. Seror et N. Yafil, Alger, 1904. Cet ouvrage publie pour la première fois toutes les poésies qui composent le répertoire ordinaire des musiciens algériens et particulièrement le texte des *noubet*.

bat, ils l'ordonnancent de la façon suivante : d'abord un *t che nebar*, ouverture instrumentale qui est souvent construite avec des fragments de la *touchiat* du mode ; puis un *mestekhber* ou *siah'*, prélude joué ou chanté sans mesure, où l'exécutant brode, sur des thèmes très apparents, des variations qui dépendent de sa virtuosité et de sa fantaisie, pendant qu'en bourdon la tonique du mode ramène la voix au ton et remplit les silences d'un ronronnement discret ; enfin commencent les chansons qui se suivent dans le même mode jusqu'au moment où le chef de bande fasse entendre, après la note finale d'un morceau, la tonique d'un autre mode.

Ainsi en terminant une chanson du mode *remel maïa* sur la tonique *la*, le *maâlem* fera entendre un *si* et le tiendra un moment en point d'orgue. Aussitôt tous les instruments répéteront ce *si*, et tout le monde comprendra qu'on va maintenant chanter les romances du mode *sika*, qui a pour tonique cette note *si*. Cette façon primitive de moduler permet à l'orchestre, pendant un concert qui dure souvent toute une nuit sans interruption, de parcourir successivement tous les modes.

Après les *noubet*, les *neklabat* et leurs préludes, les *mestekhbarat*, les musiciens indigènes placent : la musique *aarbi* (celle des grandes villes) ; la musique *haouzi* (celle des villes de moindre importance, ou des environs des villes) ; les *kacidat*, sorte de complaintes de construction prosodique particulière retraçant généralement le récit de quelque événement local. Viennent ensuite les refrains et les ariettes populaires, les *kadriat senaâ*, les *zendani* et les *kadriat zendani*. Ces derniers genres sont réservés aux femmes (on les appelle aussi *ghena nessouani*, chant des dames) et un musicien un peu en vue ne les chante pas. Par contre, ils ont la faveur du peuple et pour cela ont une grande valeur documentaire et traditionnelle (1).

Toutes les catégories ci-dessus appartiennent au *klam el hazel*, chant profane, dont les poésies ont pour thèmes principaux les femmes, l'amour, même l'amour uranien, le vin, la danse, etc.

Le *klam el djed* constitue, au contraire, la catégorie spéciale des chants dont les poésies ont trait à la religion, aux saints de l'Islam, aux prophètes, à Mohammed ou à ses compagnons, aux miracles et aux manifestations surnaturelles. De ces chants reli-

(1) Consulter notre Etude sur la *Chanson populaire arabe en Algérie*, dans la *Revue musicale* du 15 mars 1905.

On trouvera à Alger chez M. Edmond Yafil, éditeur, 16, rue Bruce, le *Répertoire de musique arabe et maure* qui se publie sous notre direction et dont les fascicules sont consacrés aux pièces les plus curieuses des *neklabat*, des *touchiat* et des chansons populaires arabes.

gieux nous ne dirons rien aujourd'hui, si ce n'est que pour les circonstances solennelles, pour la grande fête musulmane de Mouloud, et aussi le dernier jour de chaque mois, les chantres des mosquées algériennes ne se contentent plus de psalmodier les vers du Koran sur une seule note, mais chantent les *kacida* et les louanges du Prophète sur les airs de la musique de Grenade, c'est-à-dire la musique des *noubet senaâ*.

C'est ainsi que la *kacida* qui commence par ces mots : *Bechra laked nelna el mouna* : « Bonne nouvelle, certes ! nous voilà en fête : la nouvelle lune vient nous visiter » (allusion à la fête du Mouloud), se chante à la mosquée hanefi d'Alger sur l'air du *messeder* de la *nouba dil* dont les paroles sont : *Tellahi laked achtak el fouad* (Par Dieu, certes, mon cœur languit après mon ami).

Ces détails rapides et succincts ont pour but d'affirmer l'existence d'un répertoire arabe encore considérable dont l'étude peut donner des résultats intéressants.

On a coutume, même en Algérie, de totaliser la musique arabe aux quelques airs décousus entendus dans les rues ou aux quelques refrains informes que répètent indéfiniment pendant une journée la ghaïta aux sons criards ou les flûtes des bergers.

Nous avons le devoir de protester contre cette ignorance née de l'indifférence des musiciens européens pour un art qu'ils considéraient comme inférieur et indigne peut-être de leur attention.

Même dans l'état de décadence où elle se trouve, à la veille d'une disparition fatale, la musique arabe se présente encore avec un répertoire riche, varié, personnel ; ses attaches avec la musique arabe d'autrefois sont toujours apparentes ; son caractère, ses lois, son sentiment esthétique, ont à peine varié depuis des siècles ; sa richesse et son originalité ne sont pas complètement éteintes ; elle s'est défendue vaillamment contre le contact de la musique européenne, et cela seul, à défaut d'autres, lui créerait un titre à la sollicitude des musicologues.

VII

Nous terminerons par quelques mots seulement sur les instruments de musique arabe usités en Algérie, instruments qui sont, eux aussi, pour la plupart, des descendants à lignée connue des instruments des Arabes du moyen âge, qui les tenaient de maîtres encore plus anciens. Ce sont :

1° *La kouïtra*, fille du vieux luth, l'*aeoud* d'Al Farabi, où

nous trouvons un souvenir de la théorie des Grecs qui considéraient comme supérieures ou principales les cordes graves.

Cet instrument, où le plectre antique est remplacé par une *plume d'aigle*, s'accorde ainsi à Alger, Tlemcen, Oran :

4e c. 3e c. 2e c. 1re c.

La 4e corde *sol* est considérée comme *idjaoub* (qui résonne) et est rarement touchée.

2° Le *rebeb* algérien, si différent du rebeb persan, ancêtre vénérable qui a deux cordes, *ré*, *la*, et se joue avec un archet des plus primitifs. Le corps du rebeb est en bois de cèdre ou de noyer d'une seule pièee ; autrefois on le taillait dans un pied de treille.

2e c. 1re c.

La 2e corde *ré* est également peu touchée. Le chevalet de cet instrument porte le nom de *keursi* (chaise) ou de *ahmar* (bourricot).

3° La *kemendja*. Cet instrument est moderne et a remplacé en Algérie, depuis environ 200 ans, le *kemandjeh* des Arabes et des Persans. C'est un alto accordé comme un violon, mais une octave plus bas. Il se joue en tournant l'instrument vers l'archet dont le mouvement de va-et-vient est toujours dans le même plan.

4° Le *kanoun*, descendant du *psalterion* et du *pissantir* des Hébreux et des Assyriens. Il compte 51 cordes accordées 3 par 3, donc 17 notes, et se joue au moyen de deux plectres de plumes ou de baleines fixés à l'index par un anneau de métal. Le kanoun égyptien a 24 notes, soit 72 cordes, et les cordes, en avant des clefs, portent sur 3 sillets métalliques qui peuvent se rabattre successivement de façon que chaque note peut avoir 4 longueurs différentes correspondant à des différences de quart de ton.

L'étendue du *kanoun* d'Algérie va du

au

Le sillet est appelé par les Arabes *aatsba* (marche du seuil de la porte).

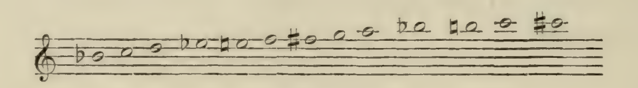
5° L'orchestre « classique » se complète par le *tar* ou tambour de basque, dont la monture est garnie de cinq paires de petites cymbales de cuivre (*tchna-tchel*).

Dans les orchestres de femmes on se sert aussi comme instrument de percussion de la *derbouka*, dont l'origine remonte à l'antique Egypte.

Il faut enfin citer :

6° La *ghaïta*, sorte de hautbois à anche double, aux sons criards, qui a été importée en Algérie par les Turcs et qui constitue les noubas des régiments de tirailleurs.

Cet instrument a sept trous sur le devant et un trou par derrière. Il peut donner les notes suivantes :



7° La flûte taillée dans un roseau, *fhal* ou *djouak*, que tout Arabe sait fabriquer suivant des règles empiriques donnant le plus souvent une justesse très approximative.

8° Le *guinebri*, petite guitare à deux cordes, — si pareille au *samsin* des Japonais et des Chinois, — accordée généralement par quintes, instrument populaire par excellence dont pincent tous les indigènes plutôt pour ne pas perdre le ton de leur chanson que pour exécuter une mélodie.

Tels sont les instruments dont se sert aujourd'hui la musique arabe pour s'exprimer. Sauf la *kemendja*, qui est une conquête relativement récente de la musique européenne, nous ne voyons là que des vestiges des anciennes civilisations luttant encore avec succès contre une assimilation qui, bientôt, les fera disparaître.

Déjà dans les villes la mandoline envahit les orchestres indigènes, et dans le sud, à Laghouat notamment, l'accordéon a remplacé le grave *rebeb* et l'élégante *kouïtra*.

VIII

Une esquisse ne saurait prétendre à une conclusion, et je me suis proposé seulement d'esquisser ici la physionomie d'ensemble d'une question très complexe, telle qu'elle résulte de ce que nous pouvons constater chez nos indigènes d'Algérie.

Au point de vue purement musical, la musique arabe n'est

sans doute pas l'art complet et digne de ce nom comme nous l'entendons aujourd'hui. Il faut la juger comme nous jugeons l'art des primitifs en la replaçant dans son milieu et dans son temps. A ce titre, elle est pleine d'intérêt, parce qu'elle nous reporte à dix siècles en arrière et confirme certaines données de l'histoire générale de la musique.

Pour la comprendre totalement, il faudrait pouvoir une heure revivre la pensée arabe, sentir comme les contemporains des kalifes, nous faire une intelligence musicale débarrassée de toute notre éducation artistique et pareille à celle de ses compositeurs de Bagdad, de Médine et de Séville ; il faudrait que notre conception du plaisir musical, que ce plaisir musical lui-même eût ses sources objectives et subjectives, ses causes internes et externes absolument identiques à celles des musiciens arabes.

Nous n'essaierons pas ce chapitre de psychologie comparée et nous nous contenterons de reconnaître l'importance de l'étude de la musique arabe dans ce qu'elle est une survivance d'un art plusieurs fois séculaire, qui a eu sa part dans les transformations multiples d'où sont sortis les éléments de la musique moderne et qui est doué d'une vitalité prodigieuse, puisqu'il a survécu à l'aide de la seule mémoire de ses interprètes, sans le secours de l'écriture, et est resté lui-même à mille ans de distance, dans le temps et dans l'espace.

Nous avons, en outre, essayé de montrer qu'en étudiant la musique arabe, on pourrait écrire un nouveau chapitre de l'Esthétique des arts musulmans, chapitre qui confirmerait la plupart des notions acquises.

Considérée selon les émotions d'art qu'elle a pu connaître et chercher, la race arabe nous apparaît nimbée de son scepticisme doucement résigné, grave et tranquille dans sa sérénité fataliste. Elle ne conçoit pas l'art comme un moyen d'expression de pensées violentes, des drames de la vie ou de sentiments minutieusement analysés : elle y trouve plutôt le sujet d'une sorte de méditation extatique ; elle y cherche l'image de pensées flottantes, vagues, qui attirent l'âme et l'absorbent dans la contemplation intérieure de son rêve.

Ce qu'elle aime dans l'art, c'est l'atmosphère de ce rêve qu'il détermine ; ce sont, comme dit Gayet, les extases de l'âme plongée dans toutes les complexités de la *délectation morose* (1).

Et quel art plus que la musique peut lui apporter cette sorte de cénesthésie heureuse, cette sensation vague et générale qui accompagne la conscience de nos états psychiques ? Quel art

(1) Gayet, *l'Art arabe.*

peut lui procurer un plaisir esthétique plus intense, plus abondant, un plaisir que l'émotion commence et que l'imagination continue, un plaisir qui permet de s'oublier, d'envelopper sa vie récente d'un nuage et quand même de se sentir vivre et content de vivre ?

Et parmi les diverses musiques connues, où pouvait-il trouver un art plus adapté que le sien à sa mentalité de contemplatif, de mystique, de spiritualiste doublé d'un sensuel ?

Aussi ne lui demandez pas une musique compliquée qui l'obligerait à l'analyse de ses sensations ; comme tous les primitifs, il pense mélodiquement et rythmiquement, et cela suffit à son besoin de chanter.

Surtout n'accusez pas sa musique de pauvreté parce qu'elle est à une seule dimension et purement linéaire, car les lignes simples n'en sont pas moins admirables ; elles ont suffi aux peuples primitifs pour laisser sur la pierre leurs préoccupations sociales ou religieuses et pour lancer vers le ciel, avec la modulation d'un roseau percé de quelques trous ou d'une corde tendue sur une carapace de tortue, leurs appels de tristesse ou de joie.

Pour l'histoire de l'art et de la civilisation des Arabes, pour le musicologue à qui elle révèle des richesses précieuses, pour le psychologue qu'elle éclaire sur les modalités diverses de l'âme arabe, pour le philosophe qu'elle renseigne sur l'esthétique d'une race se composant une sensation, pour l'orientaliste qu'elle peut conduire à des découvertes intéressantes, la musique arabe est un sujet d'études et d'investigations très riche et à peine exploité.

Avec cette musique l'âme d'un grand peuple a palpité ; elle a bercé les rêves de toute une suite de générations, et aujourd'hui encore, après des siècles, elle suffit amplement à nos populations indigènes héritières d'âges lointains dont elle est l'expression la plus fidèle et la plus pittoresque.

JULES ROUANET.

(*A suivre.*)





REVUE DU MOIS

ACCORDS ET SILENCES D'ÉTÉ (*Notes sur l'Évolution musicale.*)

La musique en plein air. — La musique aux Salons. — La musique aux concours annuels.

I. LA MUSIQUE EN PLEIN AIR. — C'était au Salon d'automne... Mais vous souvient-il encore du Salon d'automne ? Un salon, pourtant, assez extraordinaire, où M. Ingres donnait une haute et redoutable leçon de choses artistiques aux jeunes imprudents qui l'avaient appelé parmi leurs enluminures, et paraissait, en même temps, plus audacieusement novateur qu'Edouard Manet, peintre baudelairien, noir et classiquement romantique... Et c'était un Manet, justement : *La musique aux Tuileries*, daté 1860 (ou 1862 ?), que nous avions déjà vu chez Durand-Ruel... Un Manet inoubliable, avec ses crinolines romanesques sous des ombrages puissants à la Courbet que ne reflètent guère les hauts-de-forme antédiluviens du sexe laid... O la *physionomie* de la peinture et sa tonalité suggestive ! Rien qu'à regarder la toile, on entendait les flons-flons du temps, les musiques riches en cuivres, effroi du wagnérien Baudelaire, et qui soufflaient les gentillesses des pots-pourris galants, de tous les poncifs d'opéra !

Quarante-cinq années passent, et nous avons changé tout cela !

C'est *la Fantastique*, aujourd'hui, la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz qui réunit tous les mélomanes sous les ombrages purifiés du Luxembourg ou du Palais-Royal ! *Deus nobis hæc otia fecit.* Ce *Deus* au képi rouge, au collet incarnat, s'appelle M. Gironce, chef de musique du 89e de ligne. Et c'est un grand musicien. Nous savions déjà comment il sait transcrire et conduire la *Scène aux champs*, l'*Eve* de Massenet, le poétique prélude de *Messidor* ou l'admirable « morceau symphonique » de *Rédemption.*

Actif, entreprenant sans pose, sobrement énergique et brun, M. Gironce, en effet, se présente à nos bravos trop clairsemés sous les deux

espèces du *transcripteur* et du *kapellmeister.* Et ses transcriptions qu'il conduit par cœur, impérieusement, sous un ciel de feu, ne peuvent qu'intéresser les musiciens : le nostalgique début en *ut* mineur, les *Rêves* avant les *Passions*, telle clarinette enveloppée dans les frous-frous surannés du *Bal*, et le tonnerre lointain de la *Scène aux champs*, et la rythmique *Marche au supplice,* et le *Sabbat* caricatural et génial, tous les timbres berlioziens trouvent des équivalents dans sa traduction pour harmonie militaire où manquent le quatuor et les timbales, traduction ni platement littérale, ni bellement infidèle, où tel *bois* opportun en remplace un autre, où le xylophone discret donne l'illusion des archets retournés sataniquement sur les cordes, où des clarinettes ricanent avec une horreur toute berliozienne dans le clair-obscur à la Rembrandt du *Dies iræ !* M. Gironce est quelqu'un. Qu'il soit ici remercié par tous les Parisiens musicaux qui se retrouvèrent au kiosque du Luxembourg le dimanche 1er juillet 1906, et le mercredi 18 juillet au Palais-Royal, un quart d'heure après la fin prématurée du concours de chant masculin, sous un ciel de plomb, « sous un ciel étouffant » qui n'avait rien de l'azur antique où respirait Cléopâtre !
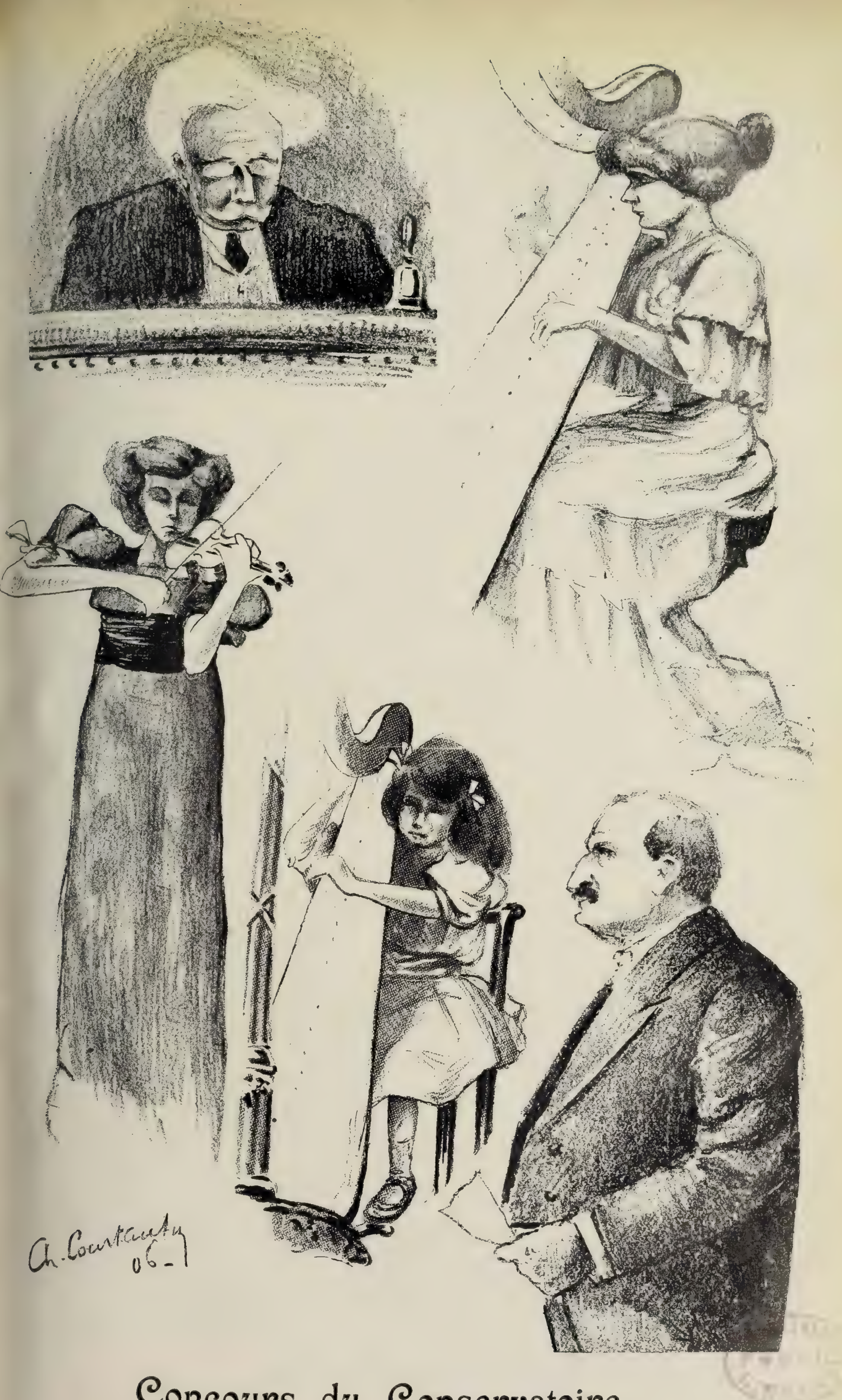
Et fidèle à la discipline, voilà ce Weingartner en uniforme qui va partir pour les manœuvres ! Adieu *la Fantastique* au camp de Châlons ! Et cet éducateur convaincu, modeste, original, que tous les chefs de musique étaient venus saluer, comment recrutera-t-il un orchestre sortable avec la prochaine loi de deux ans ? Un problème artistique, qu'il faut livrer aux méditations des politiciens mélomanes, — car il doit s'en trouver !

La musique en plein air est un des témoignages les plus probants de notre évolution musicale. Berlioz au Palais-Royal de notre enfance, où sautillait le *Nabuchodonosor* de Verdi ! Déjà, M. Chomel, chef du 31e, a joué l'*Ut mineur* de Beethoven ; et la Garde républicaine, pépinière des beaux solistes, consacrait, le 26 juin, tout un concert au maître des maîtres. Le lendemain, plus mendelssohnienne, elle quittait l'acoustique diffuse du plein air pour aller accompagner singulièrement le vieux pianiste Planté dans la pénombre de la Gaîté... Répétition matinale très amusante, où tant d'épaulettes flirtaient avec les corsages ajourés ! Et Planté caracolait galamment, avec la *Tarentelle* de Gottschalk... Planté, ce Saint-Saëns du piano ! Par cette incandescente matinée, où tout un coin provincial du vieux Paris allumait ses ruelles et sa tour au jeune soleil immortel, je n'ai jamais mieux compris pourquoi Saint-Saëns n'adore pas César Franck...

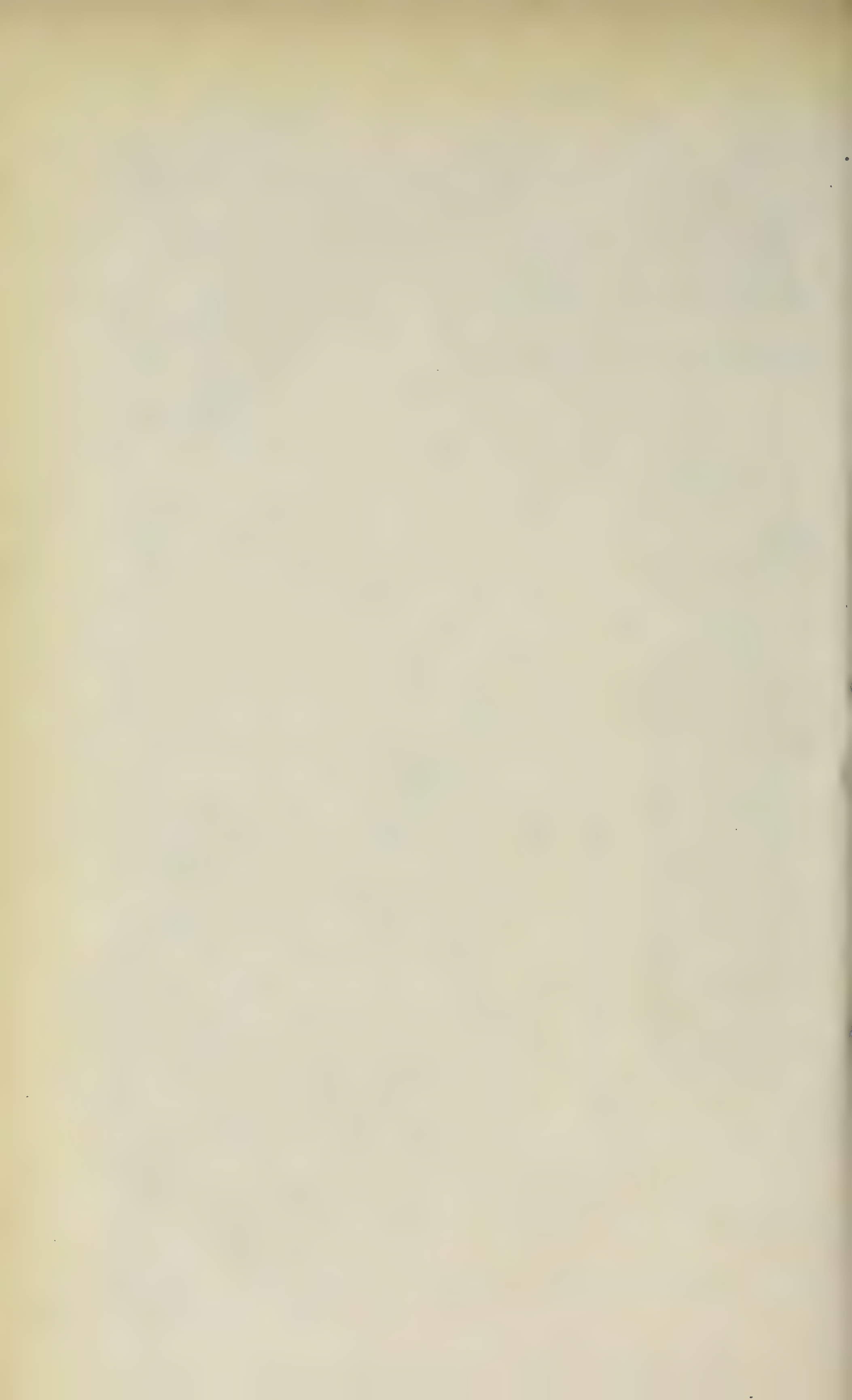
II. La musique aux Salons. — Elle passa fort inaperçue, la musique *exposée* au xvie Salon de la Société des Beaux-Arts, sous la coupole discrète de l'avenue d'Antin ! Et tout compte rendu, désormais, aurait un air d'oraison funèbre. Injustement d'ailleurs ! Car la musique au Salon peut rendre des services aux musiciens qui se trouvent trop silencieux et, parfois même, à leurs auditeurs.

Nous l'avons déjà dit, dans la *Revue Bleue* : la musique au Salon peut rendre des services à l'art musical, mais à la condition d'obtenir une atmosphère plus bienveillante, une salle meilleure, un jury plus homogène, des programmes mieux composés, des exécutions plus solides, des exécutants moins quelconques, des auditeurs moins distraits, une critique moins insouciante : ces conditions remplies, on pourra causer. La presse a brillé par son absence et par son silence ; le tout-Paris musical n'a presque rien su : le livret seul a parlé...

Enfin, voici nos musiciens qui *exposent !* Quatre-vingts *auteurs vivants*



Concours du Conservatoire



furent admis aux honneurs du catalogue, dont vingt-sept jurés, admis d'office, et cinquante-trois autres, acceptés par le jury; total de quatre-vingts ouvrages exécutés au cours de vingt et une auditions, depuis le mardi 17 avril, trois jours après le vernissage, jusqu'au mardi 26 juin, quatre jours avant la clôture... Il faudrait remarquer d'abord combien peintres et musiciens sont des *exposants* différents ! Et plusieurs *visiteurs* ont pris pour une première audition la poétique Suite pour piano seul, *En Languedoc*, de Déodat de Séverac, ou l'original *Poème des Montagnes* (op. 15), du maître Vincent d'Indy, qui date de 1881...

Dans un Salon musical, le Luxembourg se confond avec les Indépendants : cette observation n'est pas un reproche à la musique !

III. — La musique aux concours annuels. — On en parlerait peu, si la qualité seule importait. Mais les concours auraient cela de commun avec bien des concerts !

Ce lundi soir, 30 juillet 1906, pendant que débute la blonde Mlle Lindsay dans la blonde Eva des *Maîtres chanteurs de Nüremberg*, accoudé devant la nuit qui solennise le voisinage d'un vieil hôtel ombragé, je devine au loin le premier temps impétueux de l'*Appassionata* beethovénienne que joue quelque jeune virtuose peut-être, afin de compléter le programme récent du concours ou de s'en consoler ! Et les concours de la quinzaine s'éloignent déjà dans le souvenir... Tout est redevenu funèbre et silencieux comme le grand Erard parti, place Boïeldieu, dans la voiture verte... Et la plus provinciale tristesse a reconquis la rue Favart où les pauvres concurrentes maquillées et déçues sanglotaient sous leur mantille de dentelle... Rires et pleurs ont disparu dans la foule indifférente ; et l'imagination seule invente le fantôme romantique de vierges aux camélias !

Nous retiendrons, pourtant, la rustique beauté d'une scène de l'*Attaque du Moulin*, la haute émotion toute française du maître Alfred Bruneau ; nous retiendrons la bonne grâce autoritaire de M. Gabriel Fauré, directeur poétiquement spirituel comme sa *Mandoline* ou son *Madrigal*, quand il rapproche insensiblement le Conservatoire et la Schola, quand il confie à M. Pierre de Bréville la mélancolique improvisation du morceau de hautbois, quand il remercie l'obligeante réplique d'une Manon très inattendue qui se nomme Mme Marguerite Carré...

Ce qui ne veut pas dire que tout, dorénavant, soit parfait dans le meilleur des Conservatoires possibles, et qu'il n'y ait plus de réformes à faire dans la rédaction des programmes ou dans la composition des jurys ! Pourquoi donc, aussi, ces interminables séances de piano féminin, qui durent plus de huit heures ? Dans la mêlée, le palmarès omet la pauvre Henriette Debrie : nous retrouverons son déjà grand talent l'année prochaine ; nous retrouverons également, si Dieu le veut, la voix tendre de Mlle Daubigny, dont la blancheur brune est proche parente des figures mollement fondues de Bernardino Luini ; la voix sagement posée de Mlle Galle ; le charme fin de Mlle Gustin ; le charme distingué de Mlle Salva; le charme piquant de Mlle Jeanne Bloch (qui ne craint point l'homonymie) ; le charme mélancolique de Mlle Andrée Allard, une virginale Manon qui promet ; et, surtout, le charme idéalement éveillé de la très blonde Mlle Suzanne Chantal, jeune interprète du vieil Haendel, une des rares *musiciennes* des concours vocaux !

Tendres espoirs et fraîches espérances, notre souvenir vous salue, laissant à notre savant confrère l'appréciation technique des résultats acquis et des victoires disputées ! Insistons seulement sur le cas de Mlle Lamare, sérieuse et studieuse, et trois fois lauréate, après avoir pris comme mor-

ceau de concours la *Marguerite au rouet* de... Schubert ! Indication, signe des temps, — ce choix suggère par lui-même une évolution : c'est l'intimité du *lied* qui détrône insensiblement la hautaine convention de l'*aria ;* c'est l'*intimisme* qui pénètre partout, au Conservatoire comme à la Villa Médicis, aux concours de Rome, combattant partout les formules d'école et les poncifs d'opéra ! Ce fait devait se produire sous la direction de M. Fauré, l'intimiste ennemi des grands fracas. Et la démonstration n'appartenait-elle point de droit à la plus intellectuelle des concurrentes, dont la triple victoire est la victoire même du travail ? Ce soir, puisque l'heure est aux souvenirs, il nous plaît d'évoquer la modeste concurrente d'il y a deux ans dans les *Saisons* de Massé, la promesse tenue par une frêle nature volontaire et la vérité du sanglot d'une très petite Simone apprenant que Pierre est le fiancé d'une autre... Et la voix de Mlle Lamare, avant l'inspiration de Mme Lucie Delarue-Mardrus, semblait nous dire que toutes les femmes sont nées avec le cœur gros.

RAYMOND BOUYER.

P.-S. — Nous apprenons avec plaisir que Mlle Andrée Tasso, lauréate des précédents concours, est engagée au Grand-Théâtre de Lyon. Bonne chance à la vivante *Manon* de 1905 !

Un deuil : la mort quasi subite de Luigini... Quelques joies : les croix de Delaborde, de Mme Rose Caron, de Paul Dukas, d'Armand Parent. La justice n'est pas toujours absente du royaume de l'art.

R. B.



LES CONCOURS DU CONSERVATOIRE

On trouvera un peu plus loin le résultat complet de ces courses de fin d'année qui, malgré l'absence du pari mutuel et de ses saines émotions, n'en sont pas moins suivies par une foule ardente et passionnée autant que bariolée. On s'écrasait au Conservatoire, on s'écrase encore dans les couloirs de l'Opéra-Comique : camarades et lauréats de l'an passé, mères, frères, fiancés et autres parents de toutes modes, princes somnolents de la critique et reporters à la vivacité professionnelle, gens du Tout-Paris venus bâiller à une séance d'alto, violoncelle et contrebasse, uniquement parce qu'on ne refuse jamais un billet de faveur, boutonnières fleuries, velours râpés, visages fardés ou rugueux, coiffures de midinettes ou d'actrices, tout se presse, s'interpelle et s'entrecroise dans une rumeur confuse et fiévreuse, pour se ruer bientôt et s'entasser dans la salle, au grêle coup de sonnette présidentiel. Public bienveillant, en somme, et qui ne laisse guère sortir un candidat sans que ses amis ou partisans l'encouragent de quelques bravos. Public cruel aussi, à l'occasion, et dont les rumeurs ironiques, pour une fausse note ou un enrouement accidentel, peuvent décontenancer des musiciens dignes d'un meilleur accueil. Nous en eûmes encore la preuve au concours de cette année, où l'on vit Mlle Lapeyrette, victime de son émotion et peut-être d'une indisposition passagère, manquer à la fois son prix de chant et son prix d'opéra, le seul auquel le règlement lui permît d'aspirer, puisqu'elle avait eu le second prix en 1905. Ce sont là des accidents regrettables, mais qui ne doivent pas faire réclamer la suppression de la publicité des concours. L'enseignement du Conservatoire, tel qu'il est conçu et donné depuis nombre d'années, ne prétend former que des

virtuoses et des chanteurs de théâtre: destinés, durant toute leur carrière, à affronter le public, il est juste que ces jeunes gens soient soumis, le jour du concours, à l'épreuve de ses engouements et de ses colères. Si le Conservatoire voulait, au contraire, nous donner de bons et solides musiciens d'orchestre, peu capables d'acrobatie, mais sûrs de la justesse et du rythme, ou des chanteurs qui préféreraient Schumann et Fauré à Meyerbeer et Verdi, il ne serait plus besoin, alors, de convoquer à ces exercices une foule d'auditeurs : quelques musiciens suffiraient, dans une intimité fatale aux grands effets, mais merveilleusement propre à faire valoir les qualités du style et du sentiment. Nous n'en sommes pas là : au concours de chant des femmes, sur 25 morceaux, 16 appartenaient au répertoire du théâtre, et au plus vieux répertoire, celui où brillent comme de purs joyaux le *Pardon de Ploermel*, le *Billet de loterie* et le *Prophète*; 7 étaient tirés d'oratorios de Haydn ou de Haendel, et de la *Damnation de Faust*; un seul, la *Marguerite au rouet* de Schubert, était un simple lied, et valut d'ailleurs à Mlle Lamare un premier prix bien mérité. Au concours de chant des hommes, même tableau : c'est *Don Juan*, c'est le *Freyschütz*, c'est *Polyeucte* et c'est même *Patrie*; quelques oratorios de Haendel, ou de Mendelssohn, ce qui est plus grave; point de lied. Hors du théâtre, il semble que les professeurs de ces jeunes gens ne connaissent que cette forme bâtarde, et bien plus dramatique que lyrique, de l'oratorio. Alors pourquoi faire un concours de chant, et ne pas se contenter des épreuves d'opéra et d'opéra comique ?

Quant aux instruments, la virtuosité domine jusqu'à l'exclusion de tout autre mérite. Que penser de ce concerto de Vieuxtemps, de ses arpèges criards et de ses doubles cordes perçantes ? ou de ce concerto de Davidof, imposé aux violoncellistes, d'une platitude si désespérante et d'une si ingrate difficulté ? Comment juger ces jeunes musiciens sur des traits si rapides et si gauches, que la justesse ne peut être qu'approximative, et sur des phrases si triviales, qu'il n'y peut être question de sentiment ni de style ? La contrebasse elle-même, faite pour donner à l'orchestre des assises inébranlables, s'exténue à monter jusqu'aux régions du violon, avec de pauvres notes étranglées et fausses ou de hasardeux harmoniques. A quoi bon tout cela, et de quel usage ? Sans compter que ces exercices de haute école ne comprennent qu'une partie des difficultés de l'instrument : le morceau de concours de contrebasse, un insipide concerto de Labro, était écrit, si je ne me trompe, en *sol* majeur, et le morceau de lecture de M. Chapuis, assez joli d'ailleurs, en *la* mineur. Il faut, en effet, choisir ces tonalités simples pour que l'instrument puisse user de ses cordes à vide et de ses harmoniques. On peut donc concevoir un contrebassiste lauréat du Conservatoire qui serait embarrassé par les difficultés spéciales des tons de *fa* dièse ou de *ré* bémol, si fréquents dans la musique moderne, et nos chefs d'orchestre savent bien que ce contrebassiste n'est pas un mythe.

L'enseignement du Conservatoire est donc dirigé tout entier vers la parade et la jonglerie. Mais on peut espérer qu'il n'en sera plus longtemps ainsi : déjà l'influence salutaire du grand musicien qui depuis peu le dirige s'est fait sentir dans la composition des jurys, où l'on eut la joie de rencontrer, à côté des inévitables et inexplicables Bernheim et d'Estournelles de Constant, des musiciens tels que MM. Paul Dukas, Pierre de Bréville et Maurice Ravel. Ceux qui s'étonneraient de ne pas avoir vu modifier en un an tout le programme des études témoigneraient par là qu'ils connaissent mal la puissance d'inertie dont dispose un corps de professeurs.

Les concours ont été excellents, comme toujours, en ce qui concerne les instruments à vent : flûtes délicates, poétiques hautbois, tendres clarinettes,

bassons tristes ou comiques, cors aux sons charmeurs, trompettes valeureuses et sûres. Seul le trombone parut quelque peu brutal ; et quant au cornet à pistons, on ne voit pas trop ce que vient faire au Conservatoire, pas plus qu'en nos orchestres, cet instrument de bal public, dont aucun artifice ne peut guérir l'irrémédiable trivialité. Ces concours, étant les plus intéressants, furent naturellement les moins suivis. Les instruments à cordes eurent un peu plus de succès, et la classe d'alto sembla particulièrement remarquable et solide. La harpe chromatique fut trahie par la médiocrité des élèves, tandis que la harpe à pédales gagnait six récompenses sur six concurrents ; je veux dire six concurrentes, la harpe étant, on ne sait trop pourquoi, un instrument féminin. Les pianistes du sexe mâle eurent à se faire valoir dans le finale de l'*Appassionata*, et leurs aimables sœurs dans les *Études symphoniques* de Schumann. Ces œuvres ont, il n'est pas besoin de le dire, une valeur bien supérieure à celle des ordinaires « morceaux de concours ». C'est pourquoi elles ont paru dépasser de beaucoup l'entendement moyen des élèves, à l'exception de M. **Frey**, véritable artiste, et de Mlle **Le Son**, qui pourra le devenir. M. Camille Chevillard avait écrit le morceau de lecture à vue des classes masculines. Ce qui permit à un de nos confrères de s'écrier avec candeur : « Détail piquant : il a fallu ce concours pour nous apprendre que l'éminent chef d'orchestre savait à l'occasion se révéler à nous sous les traits d'un délicat compositeur. » Ce qui prouve qu'une *Sonate* pour piano et violoncelle et quelques autres compositions n'ont pas l'avantage d'être connues de tel critique soi-disant musical.

Les concours de chant ont, comme toujours, excité l'attention la plus vive et les passions les plus ardentes. Ce furent aussi de tous les moins remarquables]; on ne saurait assez admirer le nombre des voix mal placées et des articulations mauvaises que chaque année le Conservatoire nous invite à entendre. Il y a là un défaut très grave, qui tient probablement à ce que les premiers éléments sont négligés, et aussi à ce qu'on veut faire de toutes les voix des voix dramatiques. De là, dans nos théâtres, tant de chanteurs aphones qui n'ont conquis leurs diplômes qu'en perdant leurs dons naturels. M. **Petit**, premier prix de chant et d'opéra comique, doit cependant être mis hors de pair pour ses dons d'émotion sobre et la netteté de son organe ; de même Mlle **Lamare**, premier prix de chant, d'opéra et d'opéra comique, pour son style délicat, etudié, minutieux et vraiment musical, que je préfère, pour ma part, à la fougue emportée, mais moins sûre, de Mlle **Lasalle**, premier prix de chant et d'opéra comique. Mlle **Martyl**, premier prix de chant, a une voix un peu fermée, mais agile et souple, que fit valoir un air délicieux de la *Création* de Haydn. Parmi les seconds prix de chant, Mlles Galle et Delimoges, m'ont paru manquer de précision dans les attaques ; Mlle Bailac est correcte et froide, Mlle Madeski dépourvue de toute espèce d'accent ; ce qui est fâcheux dans un air aussi expressif que celui qu'elle avait tiré, pour notre édification, de la *Prise de Troie*. Les concours d'opéra et d'opéra comique nous ont donné, comme de coutume, le spectacle grotesque d'Othello en habit noir, armé d'un poignard d'apache, et d'un Matho en habit également, accrochant à ses boutons de manchettes un crêpe qui représente le voile de Tanit. Comment juger des dons scéniques dans des conditions aussi défavorables ? Et les véritables acteurs ne sont-ils pas justement ceux que gênera le plus l'incohérence de la mise en scène ?

Ces concours n'ont d'ailleurs révélé que fort peu de talents véritables : outre Mlles Lamare et Lasalle et M. Petit, il faut nommer seulement M. **Carbelly**, premier prix d'opéra, dont la voix riche et bien timbrée fit merveille dans un air de *Rigoletto*, et M. **Meurisse**, à qui sa basse profonde valut un second prix dans un air de Marcel des *Huguenots*. Un second prix, de

bonne volonté sans doute, fut accordé à M. Ziegler-Sorrèze, infatigable donneur de répliques, ténor à la voix indifférente autant que solide. Quant aux autres, tous et toutes ne nous firent guère entendre que chevrotements, mauvaises attaques et intonations mal assurées. Et je sais bien qu'il est permis à un chanteur de n'être pas musicien ; mais il faut alors surveiller avec d'autant plus de soin la pose et la gymnastique de sa voix, et, si l'on veut ne nous donner que des instruments animés, en garantir du moins la justesse et l'exactitude.

Parmi les autres concours, ceux qui eurent lieu à huis clos, plusieurs ont un très grand intérêt pour l'avenir de l'art musical : ceux de fugue, de contrepoint, d'orgue et d'harmonie en particulier. C'est pourquoi le public en est sagement exclu. Il en est de même pour le concours des prix de Rome, qui d'ailleurs n'est pas, en principe, réservé aux seuls élèves du Conservatoire, puisqu'il suffit, pour s'y présenter, de n'avoir pas trente ans, d'être célibataire et muni d'un certificat d'études musicales signé du nom d'un maître connu. Mais, en fait, le Conservatoire seul y envoie des candidats. On sait que ce concours comprend deux séries d'épreuves, qui se font toutes deux en loge au château de Compiègne. La première comporte une fugue sur un sujet donné et un chœur avec orchestre sur une poésie dictée aussitôt après l'entrée en loge. Six jours après, les portes du château se rouvrent et les compositions sont examinées par une commission formée des membres de la Section de musique de l'Institut et de trois jurés supplémentaires ; cette commission désigne au plus six candidats admis à prendre part aux épreuves définitives : c'est elle qui écarta Maurice Ravel l'an passé. Après huit jours de répit, les élus rentrent à Compiègne et pendant un mois, enfermés au château, sans communication avec l'extérieur que par lettres ouvertes, se consacrent à la mise en musique du petit poème dramatique, en trois ou quatre scènes et cent cinquante vers environ, que l'on propose à leurs efforts. Les partitions d'orchestre sont examinées d'abord à huis clos, au Conservatoire, par le jury du concours d'essai, puis exécutées à l'Institut, devant les cinq Sections réunies : et les graveurs, peintres, architectes et sculpteurs, qui consolent leur ennui, pendant la séance, en croquant les têtes les plus curieuses de l'auditoire, souscrivent d'ordinaire au jugement de leurs confrères musiciens.

Nous avons donné dans notre dernier numéro le résultat du concours de cette année. Le lauréat, M. **Louis Dumas**, dont nous publions le portrait d'autre part, est certainement l'un des musiciens les plus sympathiques et les mieux doués de la jeune génération ; et sa cantate, d'après le peu que j'en connais, me paraît révéler plus que cette adresse ordinaire aux élèves de M. Lenepveu : un véritable talent, qui bientôt portera ses fruits.

LOUIS LALOY.



PALMARÈS DU CONSERVATOIRE

I. — *Concours à huis clos.*

Solfège instrumentistes (élèves hommes).

Membres du jury. — MM. G. Fauré président; Lavignac, Mangin, Bachelet, Mouquet, Fl. Schmitt, de Martini, Auzende, Lorrain, Alph. Catherine, J. Froment, J. Meunier; Bourgeat, secrétaire.

1res *médailles.* — MM. Imandt (Schwartz), Deswarte (Sujol). Allard (Rougnon), Gaveau, Magnier, Chagnon (Cuinache), Béché (Schwartz).

2es *médailles.* — MM. Tesson (Guignache), Liégeois (Rougnon), Gilles, Gérard (Schwartz), Bourdon, Bonville (Cuignache).

3es *médailles.* — MM. Vught, Morand (Cuignache), Casadessus, Ciampi, Sauvaget (Rougnon), Naudin (Cuignache).

Solfège instrumentistes (élèves femmes).

1res *médailles.* — Mlles Bonniol (Marcou), Geoffroy (Vizentini), Malvoisin (Roy), Steff (Hardouin), Talluet (Sautereau), Touzé, Capelle (Vizentini), Filon (Massart), Fongueuse (Hardouin), Roussel (Renart), Tailleferre (Sautereau), Mathé (Massart), Cuignache (Vizentini), Deschamps (Roy), Largillière (Massart), Oudshoorn (Vizentini).

2es *médailles.* — Mlles Gilinsky (Renart), Holtz (Roy), Birman (Sautereau), Bouffard (Roy), Filon, Pasquier (Massart), Verbouwens (Renart), Soulage (Marcou), Meyers (Massart), Samson (Vizentini), Elwell (Sautereau), Meynieu, Royé (Vizentini), Tournerre (Sautereau), Tourneur (Renart).

3es *médailles.* — Mlles Hélis-Lamy (Marcou), Barbery (Hardouin), Bastide (Massart), Coffer (Hardouin), Daltrof, Patey Yvonne (Roy), Regnier (Sautereau), Lenormand (Marcou). Patey Pauline (Roy), Chalot (Massart), Goetz (Roy), Guillin (Massart), Ravaud (Renard), Alard (Sautereau), Jou (Roy), Lacombe, Barbery (Hardouin), Delhorme (Vizentini), Ducros (Renart), Foucaut (Roy), Voge (Vizentini).

Solfège (chanteurs).

Membres du jury. — MM. G. Fauré, président ; Weckerlin, Lavignac, Caussade, Rougnon, Schwartz, Cuignache, Sujol, Vizentini, Planchet, Dallier, Alph. Catherine ; F. Bourgeat, secrétaire.

Hommes.

1res *médailles.* — MM. Logeat (Auzende), Coulomb (Vernaelde).

2es *médailles.* — MM. Francell (Vernaelde), Nansen (Auzende), Carbelly et Gilles (Vernaelde).

3e *médaille.* — M. Bonnemoy (Auzende).

Femmes.

1res *médailles.* — Mlles Renaux (Mangin), Billard, Delalozière, Garchery (Vinot), Bailac, Toselli (Mangin), Rosetzki (Vinot).

2es *médailles.* — Mlles Delisle, Bouvier, Amoretti (Vinot), Gustin (Mangin), Martyl (Vinot), Demougeot (Mangin).

3es *médailles.* — Mlles Allard, Bleuzet (Mangin), Chantal (Vinot), Jurand (Mangin).

Fugue.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président; Henri Maréchal, Raoul Pugno, Taudou, A. Chapuis, Xavier Leroux, Henri Busser, Eugène Gigout, Hillemacher, A. Bachelet, Jules Mouquet, Rabaud, César Galeotti; Fernand Bourgeat, secrétaire.

1ers *prix.* — MM. Nibelle, André Gailhard, Motte-Lacroix (Lenepveu).

2e *prix.* — M. Flament (Lenepveu).

1er *accessit.* — M. Marcel Bertrand (Lenepveu).

2es *accessits.* — MM. Joseph Boulnois (Lenepveu) et Dethise (Widor).

Mlle Grumbach et MM. le Boucher et Cools, admis à ce concours, n'y ont pas participé.

Contrepoint.

Membres du jury. — MM. G. Fauré, président ; Lenepveu, Guilmant, P. Vidal, Hillemacher, Dallier, Bachelet, Mouquet, Pech, Tournemire, Kæchlin, Ravel; F. Bourgeat, secrétaire.

1ers *prix.* — MM. Chevaillier, Jean Masson.

2e *prix.* — M. Defay.

1ers *accessits.* — MM. Renault, Allain.

2es *accessits.* — MM. Lély, Comte

Tous ces lauréats sont élèves de M. Caussade.

Orgue.

Classe de M. A. Guilmant.

Membres du jury. — MM. G. Fauré, président ; Lavignac, Gigout, Pugno, Busser, Chapuis, Caussade, Dallier, Périlhou, A. Georges, Tournemire, Ch. René, Galeotti; F. Bourgeat, secrétaire.

1ers *prix.* — MM. Bonnet, Barrié et Vierne

2e *prix.* — M. Fauchet.

1er *accessit.* — M. Alex. Cellier.

2e *accessit.* — M. Bourdon.

Harmonie (femmes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Guilmant, Emile Pessard, Taudou, A. Lavignac, Xavier Leroux, Eug. Gigout, Henri Büsser, Raoul Pugno, Jules Mouquet, Florent Schmitt, Raymond Pech, Maurice Ravel et Fernand Bourgeat, secrétaire.

1ers *prix.* — Mlles Diane Milliaud, Delmasure, Dauly (Marty).

2e *prix.* — Mlle Stroobants (Chapuis).

1ers *accessits.* — Mlles Morhange (Marty) et Faure (Chapuis).

2e *accessit.* — Mlle Jeanne Gille (Marty).

Accompagnement au piano.

Classe de M. Vidal.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Raoul Pugno, E. Mangin, Piffaretti, Cuignache, Catherine, E. Malherbe, G. Enesco, Charles Hess, P. Hillemacher, Kœchlin, César Galeotti, Florent Schmitt; F. Bourgeat, secrétaire.

Hommes.

1er *prix.* — M. Albert Wolff.

2e *prix.* — M. Flament.

Pas de premier accessit.

2e *accessit.* — M. Boucher.

Femmes.

1er *prix.* — Mlle Pelliot.

2e *prix.* — Mlle Ganeval.

Pas de premier ni de second accessit.

Harmonie (hommes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Ch. Lenepveu, Alex. Guilmant, A. Chapuis, Ed. Mangin, Eug. Gigout, Henri Dallier, Piffaretti, Alfred Bachelet, H. Février, P. de Bréville, Morpain, Roger Ducasse; Fernand Bourgeat, secrétaire.

1ers *prix.* — MM. Henri Vidal (Taudou), Ribollet (Leroux).

2es *prix.* — MM. Gallon (Lavignac), Defay (Taudou), Boucher, Paray (Leroux).

1ers *accessits.* — MM. Robert (Lavignac), Lippmann (Taudou), Comte (Lavignac), Cadou (Taudou).

2es *accessits.* — MM. Richepin (X. Leroux), Renauld, Matignon (Lavignac).

Piano (classes préparatoires).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Delaborde, Alph. Duvernoy, Louis Diemer, Marmontel, Philipp, Albeniz, Piffaretti, Santiago Riera, E. Reitlinger, Morpain, A. Pierret, Lazare Lévy; F. Bourgeat, secrétaire.

Hommes.

(Classe de M. Falkenberg.)

1re *médaille.* — M. Truc.

2e *médaille.* — M. Pierre Morand.

3es *médailles.* — MM. Servais et Gaveau.

Femmes.

1res *médailles.* — Mlles Royé, Hecking (Long), Fritsch (Chéné), Guller (Long).

2es *médailles.* — Mlles Haskil, Dienne (Chéné), Duchesne (Long), Renelle, Germaine Dubois, Fuchs (Chéné).

3es *médailles.* — Mlles Alice Léon (Long), Laeuffer, Barret, Oudshoorn (Trouillebert).

Violon (classes préparatoires).

Membres du jury. — MM. G. Fauré, président ; Lefort, Rémy, Nadaud, Hayot, Malherbe, Enesco, Monteux, Paul Lemaître, Heymann, Sechiari, Luquin.

1res *médailles.* — M. Hémery (Desjardins), Mlle Elwell (Brun), Villain (Desjardins).

2es *médailles.* — Mlle Roussel (Brun), M. Thénard (Desjardins), M. Poulet (Brun).

3es *médailles.* — M. Poiré, Mlle Amavet (Desjardins).

II. — *Concours publics.*

Contrebasse, alto, violoncelle.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Alfred Bruneau, Aug. Chapuis, Paul Vidal, Henri Busser, J. de Bailly, Van Waefelghem, Tournemire, Salmon, Pablo Casals, Louis Hasselmans, Nanny, P. Chavy et M. Fernand Bourgeat.

CONTREBASSE

Professeur : M. Charpentier.
Morceau de concours : 10e concerto de Labro.
Morceau à lire à première vue de M. A. Chapuis.
1ers *prix.* — MM. Darrieux et Gibier.
2es *prix.* — MM. Cortiglioni, Jou et Hardy.
1er *accessit.* — M. Anrès.
2e *accessit.* — Mlle Cisin.

ALTO

Professeur : M. Laforge.
Morceau de concours : Fantaisie de concert de Mlle Hélène Fleury.
Morceau à lire à première vue de M. Ch. Tournemire.
1er *prix.* — M. Jurgensen.

2es *prix*. — MM. Pierre Vizentini, Monfeuillard et Mlle Dumont.
1er *accessit*. — M. Feillou.
2e *accessit*. — M. Barrier.

VIOLONCELLE

Morceau de concours : 1er concerto de Davidoff.
Morceau à lire à première vue de M. Chapuis.
1ers *prix*. — MM. Benedetti (classe Cros Saint-Ange) et Ringeisen (classe Loeb).
2es *prix*. — MM. Boulnois (Loeb) et Gervais (Loeb).
1ers *accessits*. — MM. Paul Mas (Cros Saint-Ange) et Gérald Maas (Loeb).
2e *accessit*. — M. Ruyssen (Loeb).

Chant (hommes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président; Adrien Bernheim, d'Estournelles de Constant, Gailhard, Bruneau, Paul Vidal, Paul Dukas, de la Nux, Escalaïs, Renaud, Delmas, Dufranne, Vilmos, Beck (du théâtre de l'Opéra de Budapest) ; Fernand Bourgeat, secrétaire.
1ers *prix*. — MM. Petit (classe Dubulle) et Francell (classe de Mme Rose Caron).
2es *prix*. — MM. Nansen (classe Dubulle), Dupouy (classe de Mme Rose Caron) et Sorrèze (classe Cazeneuve).
1ers *accessits*. — MM. Gilles (classe Cazeneuve) et Domnier (classe Manoury).
2es *accessits*. — MM. Vigneau (classe Duvernoy), Teissier (classe de Martini), Payan (classe de Martini) et Vaurs (classe Lassalle).

Chant (femmes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président; Adrien Bernheim, d'Estournelles de Constant, Bruneau, Maréchal, de la Nux, Bourgault-Ducoudray, Rabaud, Gaston Dubois, Xavier Leroux, Delmas, Renaud; Fernand Bourgeat, secrétaire.
1ers *prix*. — Mlles Lamare (classe Cazeneuve) ; Lasalle (Cazeneuve) et Martyl (de Martini).
2es *prix*. — Mlles Galle (Dubulle), Delimoges (Dubulle) ; Bailac (Duvernoy), et Madeski (Rose Caron).
1ers *accessits*. — Mlles Daubigny (de Martini) ; Chantal (Mme Rose Caron) ; Jeanne Bloch (Mme Rose Caron), et Gustin (Duvernoy).
2es *accessits*. — Mlles Salva (Duvernoy) ; Le Senne (Cazeneuve) et Merlin (Manoury).

Harpes et piano (hommes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président-directeur ; Alfred Bruneau, Xavier Leroux, V. de la Nux, Guilmant, P. Hillemacher, Merloo, Marck Hambourg, Harold Bauer, membres; Fernand Bourgeat, secrétaire.

HARPE CHROMATIQUE

(*Professeur : Mme Tassu-Spencer*)

Pas de 1er prix.
2es *prix*. — Mlles Labatut et Chalot.
1er *accessit*. — Mlle Goudeket.
Pas de 2e accessit.

HARPE

(*Professeur : M. Hasselmans*)

1ers *prix*, à l'unanimité : Mlles Laskine et Janet.
2es *prix*. — Mlles Delgado-Perez et Bazelaire.

1ers *accessits.* — Mlles Lagge et Charmeuil.
Pas de 2e accessit.

PIANO

(Elèves hommes)

1ers *prix.* — MM. Frey (élève de M. Diémer), Pierrefite (élève de M. Philipp), Dorival (élève de M. Philipp), Lattes (élève de M. Diémer).

2es *prix.* — MM. Nat (élève de M. Diémer), Gayraud (élève de M. Diémer), Polleri (élève de M. Philipp).

1ers *accessits.* — MM. Poillot (élève de M. Philipp), Gallon (élève de M. Philipp).

2es *accessits.* — MM. Gauntlett (élève de M. Philipp), Ehrhard (élève de M. Diémer).

Opéra comique.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président-directeur; Adrien Bernheim, d'Estournelles, Bourgault-Ducoudray, Alfred Bruneau, Hillemacher, Albert Carré, Paul Vidal, Xavier Leroux, Saléza, Maurice Renaud, Dukas, Gheusi; M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

Hommes.

1er *prix.* — MM. Francell (Isnardon), Georges Petit (Isnardon), Domnier (Bertin).

Pas de 2e prix.

1ers *accessits.* — MM. Vigneau (Isnardon), Nansen (Bertin).

2es *accessits* : MM. Sorrèze (Isnardon), Pavan (Isnardon).

Femmes.

1er *prix.* — Mlles Lamarre (Isnardon), Lasalle (Bertin).

2e *prix.* — Mlle Delimoges (Isnardon).

1ers *accessits.* — Mlle J. Bloch (Isnardon), Allard (Bertin), Comès (Bertin).

2e *accessit.* — Mlle Thasia (Isnardon.

Violon.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Capet, Thibaud, Taudou, Viardot, Colonne, White, Hayot, Bruneau, Taffanel, Firmin, Touche, Heyman, Pennequin.

Morceau de concours : 1er mouvement du Ve concerto de Vieuxtemps.
Morceau à déchiffrer de M. Georges Marty.

1ers *prix.* — M. Zighera (classe Lefort), Mlle Billard (Lefort), Mlle Lapié (Remy), Mlle Boudot (Berthelier), Mlle Morhange (Nadaud), M. Matignon (Nadaud).

2es *prix.* — Mlle Novi (Berthelier), Mlle Sauvestre (Lefort), M. Etchecopar (Lefort), M. Michelon (Berthelot), Mlle Augières (Remy).

1ers *accessits.* — M. Spathy (Berthelier), M. Soudant (Lefort), Mlle Wolff (Lefort), Mlle Pierre (Berthelier), M. Tinlot (Nadaud).

2es *accessits.* — Mlle Talluel (Nadaud), Mlle Neuburger (Lefort), Mlle Fidide (Berthelier), M. Carruette (Remy) Mlle de la Hardrouyère (Berthelot), Mlle Deschamps (Berthelier).

Opéra.

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; Gailhard, Adrien Bernheim, d'Estournelles de Constant, Maréchal, Hue, de la Nux, Paul Dukas, de Gramont, Renaud, Escalaïs, Riddez.

HOMMES

1er *prix*. — M. Carbelly (classe Melchissédec).
2es *prix*. — MM. Meurisse (Melchissédec), Nansen (Bouvet), Sorrèze (Melchissédec).
1ers *accessits*. — MM. Dupouy (Bouvet), Pérot (Bouvet), Payan (Melchissédec).
2es *accessits*. — MM. Teissier (Bouvet) et Gilles (Melchissédec).

FEMMES

1er *prix*. — Mlle Lamare (Bouvet).
2e *prix* (à l'unanimité). — Mlle Bailac (Bouvet).
1ers *accessits*. — Mlle Madeski (Bouvet) et Mlle Daubigny (Melchissédec).
2es *accessits*. — Mlles Galle (Bouvet) et Le Senne (Melchissédec).

Piano (femmes).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président ; P.-V. de la Nux, Charles de Bériot, Raoul Pugno, Paul Vidal, Edouard Risler, Albeniz, Harold Bauer, Alfred Cortot, Santiago Riera, Paul Braud, Victor Staub, René Chansarel ; M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

Morceau de concours : Etudes symphoniques de Schumann.

Morceau à lire à première vue de M. Paul Vidal.

1ers *prix*. — Mlles Le Son (classe Marmontel), Hélène Léon (classe Marmontel), Vendeur (classe Delaborde).

2es *prix*. — Mlles Léa Lefebvre (classe Marmontel), Willemin (classe Delaborde), Beuzon (classe A. Duvernoy), Gellibert (classe Delaborde), Clapisson (classe A. Duvernoy), Weill (classe A. Duvernoy).

1ers *accessits*. — Mlles Pennequin (classe A. Duvernoy), Boucheron (classe Marmontel), Bouvaist (classe Marmontel).

2es *accessits*. — Mlles Chassaing (classe Marmontel), Chardard (classe Delaborde), Marx (classe Delaborde), Abadie (classe Delaborde), Landsmann (classe Delaborde), Piltan (classe Delaborde).

Instruments à vent (bois).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président-directeur ; MM. P.-V. de la Nux, G. Parès, Louis Ganne, Ch. Hess, René Brancour, Raoul Brunel, Philippe Gaubert, Lafleurance, Bleuzet, Charles Bourdeau, Péchard ; M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

FLUTE

(Professeur : M. Taffanel.)

Morceau à déchiffrer de Louis Ganne.

1ers *prix*. — MM. Bergeon, Moyse.
2es *prix*. — MM. Paul, Cleton.
1er *accessit*. — M. A. Camus.
Pas de 2e accessit.

HAUTBOIS

(Professeur : M. Gillet.)

Morceau à déchiffrer de M. P. de Breville.

1ers *prix*. — MM. Serville, Vaillant.
2es *prix*. — MM. Tournier, Stien.
1ers *accessits*. — MM. Longatte, Riva.
2es *accessits*. — MM. Durivaux, Rigot.

CLARINETTE

(Professeur : M. Mimart.)

Morceau à déchiffrer de M. P.-V. de la Nux.

1er *prix.* — M. Loterie.
2e *prix.* — M. Blachet.
1ers *accessits.* — MM. Guet, Hocgstoel.
2e *accessit.* — M. Corbet.

BASSON

(Professeur : M. Eugène Bourdeau.)

Morceau à déchiffrer de M. de Bériot.

1ers *prix.* — MM. Rambourg, Charpin.
2es *prix.* — MM. Sage, Fleurquin.
1er *accessit.* — M. Thauvin.
2es *accessits.* — MM. Taisne, Chastelain.

Instruments à vent (cuivre).

Membres du jury. — MM. Gabriel Fauré, président-directeur ; Paul Dukas, Henri Büsser, Georges Caussade, Georges Hüe, Charles Levadé, Gabriel Parès, Georges Enesco, Emile Barrau, Bilbault, Paul Brousse, Alexandre Petit, Reine ; M. Fernand Bourgeat, secrétaire.

COR

(Professeur : M. Brémond.)

Morceau à déchiffrer de M. Paul Dukas.

1ers *prix.* — MM. Pétiau, Henri Delgrange.
2es *prix.* — MM. Bailleux, de Swarte.
1er *accessit.* — M. Thibault.
Pas de 2e accessit.

CORNET A PISTONS

(Professeur : M. Mellet.)

Morceau à déchiffrer de M. Charles Levadé.

1ers *prix.* — MM. Mayer, Foreau.
2es *prix.* — MM. Ben Vanasek, Body, Lemaire.
1er *accessit.* — M. de Lathomier.
Pas de 2e accessit.

TROMPETTE

(Professeur : M. Franquin.)

Morceau à déchiffrer de M. Georges Enesco.

1ers *prix.* — MM. Paul Laurent, Villard, Blanquefort.
2es *prix.* — MM. Chaine, Guigon.
1ers *accessits* : MM. Gigot, Lemoine.
2e *accessit.* — M. Perret.

TROMBONE

(Professeur : M. Allard.)

Morceau à déchiffrer de M. Albeniz.

1ers *prix.* — MM. Hennebelle, Mendels, Vermynck.
2e *prix.* — M. Dumoulin.
1er *accessit* : M. Saintey.
Pas de 2e accessit.

III. — *Fondations particulières.*

Legs Nicodami (500 francs), partagé entre MM. Petiac et Delgrange, premiers prix de cor.

Prix Guérineaux (183 francs), partagé entre M. Georges Petit, premier prix de chant (classe des hommes), et Mlle Lamare, premier prix de chant (classe des femmes).

Prix Eugène Sourgey (150 francs), Mlle Lamare.

Prix Georges Hainl (613 francs), attribué, chaque année, au premier prix de violoncelle : M. Benedetti.

Prix Popeltn (1,200 francs), partagé entre Mlles Le Son, Vendeur et Léon.

Prix Henri Hertz (300 francs), Mlle Le Son.

Prix Buchère (700 francs), partagé entre Mlle Bailac et Mlle Corlys.

Prix Doumic (120 francs de musique reliée) : Mlle Milliaud.

Prix Jules Garcin (200 francs), attribué annuellement au premier prix de violon : M. Zighera.

Prix Monnot (578 francs), même attribution, même lauréat : M. Zighera.

Prix Meunier (une harpe Erard d'une valeur de 3,500 francs) : Mlle Janet, premier prix de harpe.

Prix Diémer (triennal, 4,000 fr.) : M. Batalla.

Prix Girard (300 francs), attribué chaque année à une élève ayant obtenu un second prix de piano : Mlle Léa Lefebvre.

Prix Rose (200 francs) : M. Loterie, premier prix de clarinette.

Prix Guilmant (500 francs) : M. Bonnet, premier prix d'orgue.



THÉORIE MUSICALE.

Maurice Gandillot : *Essai sur la Gamme* (in-8° colombier (31 × 22) de XVI-575 pages, avec 453 figures, prix : 32 fr. — (Gauthier-Villars, 1906.)

« Sous son titre modeste, cet ouvrage contient les lois tant cherchées de la musique et les expose d'une façon complète... » — C'est du moins ce qu'assure, sous forme de « Prière d'insérer », une notice encartée dans l'imposant volume et précédant un résumé copieux des matières y traitées en dix parties respectivement intitulées : « *Consonance. — Genèses. — Contrepoint. — Dissonance. — Rattachements. — Enharmonie. — Intervalles. — Gammes diverses. — Applications musicales. — Tempérament.* » J'emprunte au livre lui-même ces extraits de la « *Conclusion* » à quoi aboutit l'auteur : « La Mathématique, qui régit l'univers, gouverne aussi le monde des sons ; mais elle ne fournit à l'Art que des rapports simples (notes), et non pas des formules de tonalité toutes faites (gammes)... Les gammes ont été formées arbitrairement par l'homme en réunissant tels ou tels des éléments, notes isolées ou échelles, fournis par la Mathématique... » Et, en effet, en commençant par « les deux seules échelles musicales dont la Mathématique révèle *a priori* l'existence », à savoir, « les séries purement consonantes, l'une de type majeur (*do, mi, sol*), l'autre de type mineur (*do, mi*♭, *sol*) », M. Gandillot fabrique ou élabore des gammes variées et plus ou moins complexes. « ...Quant aux lois de l'*harmonie*, elles sont une conséquence immédiate du mode de formation de la gamme... », affirme le théoricien dans la notice précitée. Le postulat est formel, comme on voit. Il pose en principe la confection préalable et arbitraire de « gammes », issues de « notes isolées ou échelles fournies par la Mathématique », dic-

tant et déterminant les combinaisons de l'harmonie subséquente, et imposant à l'artiste créateur la substance de son œuvre musicale. On n'est donc pas surpris de rencontrer sous la plume de M. Gandillot des phrases comme celle-ci : « Lorsque l'homme tente pour la première fois d'associer entre eux les divers sons de la gamme... » (p. 78) ; non plus que de le lire attribuer à Monteverdi « *l'invention* » de l'accord de septième de dominante (p. 398). Si précaire qu'on puisse estimer ledit postulat, au regard des faits d'évolution de l'art sonore, on n'a pas le droit d'en repousser *a priori* une éventuelle justification et on ouvre avec curiosité le livre dont on l'attend, se réservant de discuter les arguments de l'auteur. On en est bientôt dissuadé. A mesure qu'on avance, on s'aperçoit peu à peu que l'ouvrage, en réalité, échappe à la discussion. Il semble trop manifestement superflu de relever telles inconséquences de détail ; de chicaner le constructeur de gammes « faisant abstraction des *commas* », — pourtant « fournis par la Mathématique », — afin d'obtenir ainsi « deux gammes relatives de modes contraires » (p. 72) ; de critiquer la représentation ambiguë des gammes, où les fonctions tonales et harmoniques des « notes » composantes ne sont point distinguées par quelque artifice typographique. On est déconcerté surtout que l'auteur ait entrepris un travail aussi considérable sans y être visiblement préparé par l'ensemble de ses connaissances. M. Gandillot, évidemment, n'est pas au courant d'un tas de choses indispensables à la réalisation d'un beaucoup moins vaste dessein que celui « d'exposer les lois tant cherchées de la musique ». Mathématique, algèbre et géométrie mises à part et où se récuse mon incompétence, il ne s'affiche guère posséder sur son sujet que des lumières superficielles, le plus souvent rudimentaires et surannées, ou, — ainsi qu'il le confesse à propos des tonalités anciennes et exotiques (p. 360), — des renseignements de seconde main qu'il utilise sans contrôle, mais en toute assurance et, d'ailleurs, sincérité. L'auteur avoue sans embarras ses sources singulières dont la principale est... « le *Grand Dictionnaire Larousse* ». C'est là que M. Gandillot se documente sur le genre enharmonique des anciens Grecs (p. 329) ; puise, avec des citations de Rousseau et de Plutarque, les définitions des « demi-tons » et des « genres diatonique et chromatique », parce que, remarque-t-il en note, « cet ouvrage paraît rapporter les opinions les plus répandues à ce sujet » (p. 330). On conçoit facilement qu'une autorité de cet acabit entraîne l'historien-théoricien à d'étranges naïvetés ou bévues. M. Gandillot a la sérénité de quelqu'un qui est sûr de soi, de par le *Larousse* infaillible. Il invoque sans broncher « la lyre d'Orphée » ; parle de « l'époque de la gamme de Pythagore » (p. 494), d'une « tonalité mineure pseudique renouvelée des Grecs dans la musique desquels elle constituait le premier mode (mode de *ré* ou mode dorien) » (p. 50), — confondant ainsi, avec ce premier mode du plain-chant, le mode *phrygien* de l'antiquité grecque. Il confond pareillement (p. 25) les concepts « *symphonie* » (consonance d'octave, de quinte ou de quarte) et « *diaphonie* » (dissonance chez les Grecs et organum chez Hucbald), qu'il évoque ailleurs (p. 453) comme « les combinaisons estimées vraiment savantes obtenues en accompagnant le chant donné, soit à l'octave (antiphonie), soit à la quinte (symphonie), soit à la quarte (diaphonie) », — sans qu'on puisse imaginer à quel temps, à quel art ou à quelle théorie il attribue « ces trois inventions fondées sur une fausse science », dont les deux dernières « étaient franchement intolérables », de sorte que, « sous la pression du goût public, l'Ecole (*sic*) dut y renoncer ». D'un bout à l'autre du volume, la documentation historique de l'auteur s'atteste de cette qualité. Sur l'état actuel, les travaux ou discussions de la théorie musicale, il est assez médiocrement informé pour déclarer ingénument : « On sera souvent conduit, dans le présent Essai, à citer le *Traité d'har-*

monie de Reber lorsqu'on aura à discuter *les idées ayant cours* » (p. 104). Outre Reber, ses sources ou références à cet égard sont Fétis et M. Josset. C'est dans Fétis qu'il acquit de l'histoire de cette théorie une teinture assez légère pour confondre, en ses citations, le fameux théoricien Gottfried Weber (« Godefroy » chez Fétis), avec Karl-Maria von « Weber (1786-1826), auteur du *Freischutz*, *d'Oberon*, etc. » (p. 488). Enfin, si « la Mathématique » n'a point pour lui de secrets, M. Gandillot semble moins ferré sur l'acoustique. Il ne cite Blaserna (p. 424) que pour rééditer la fable du « septième harmonique absent sur les pianos », tandis qu'il se figure « qu'on y peut produire et entendre les sons de différence » ou résultants (p. 157), et prétend, « en forçant le vent, » faire « *octavier* d'eux-mêmes et tout naturellement des roseaux de flûte de Pan » (p. 314), lesquels, en tant que « tuyaux bouchés », sont précisément dépourvus de tous les harmoniques pairs. De tout cela il suit que, sans s'en douter le moins du monde, l'auteur enfonce avec entrain maintes portes ouvertes et erre, déduit, conclut, conseille ou morigène au seul petit bonheur d'un arbitraire à l'excès inaverti. Son *Essai* en devient une compilation de vieilles théories ou règles d'école, d'idées depuis longtemps banales plus ou moins en la matière, fausses, aléatoires ou inassimilées, d'assertions récoltées sans plausible discernement dans des ouvrages de vulgarisation périmés, le tout traduit à l'occasion en formules algébriques et en dessins géométriques dont les bienfaits ne s'accusent rien moins que péremptoires. Le choix des textes musicaux cités dénonce une culture spéciale assez élémentaire ; les exemples notés dus à l'invention du théoricien se divulguent à peine d'un amateur le plus candidement novice. Encore que M. Gandillot ne se pique point d'indulgence envers ses contradicteurs imaginaires, on déplore d'autant plus de se voir acculé à un jugement aussi sévère, que tout n'est pas sans valeur dans les 575 pages de ce gros livre. La terminologie proposée y apparaît souvent heureuse ; il n'y manque pas çà et là d'observations perspicaces ou suggestives, et l'auteur y fait preuve en certains endroits de facultés d'analyse qu'on souhaiterait employées à meilleur escient. On ne constate pas sans tristesse qu'un tel et manifestement sincère effort se trouve avoir été gaspillé faute de préalable préparation suffisante.

Jean Marnold.



ÉCHOS

A l'Opéra. — La question du renouvellement du privilège de l'Opéra se pose actuellement avec une brûlante acuité.

Jusqu'à ces derniers jours, en face de M. Gailhard omnipotent, aucune combinaison satisfaisante n'apparaissait, et l'on pouvait craindre que, par la force même des choses, la continuation de la funeste dictature ne s'imposât. A la vérité, on annonçait bien que M. Gailhard ne resterait pas seul dans le cabinet directorial ; mais pour le nouvel associé ce serait la résignation ou fatalement la lutte, et de cette lutte quelle serait l'issue ?...

La récente candidature de M. André Messager vint combler de joie tous les amis de l'art. Ceux-là, dont nous sommes, qui, libres de toute attache personnelle, et sans autre désir que celui de voir l'Opéra de Paris réhabilité et rendu au culte de la musique, déplorent amèrement la honteuse situation de notre grande scène lyrique, saluèrent avec enthousiasme la venue de ce libérateur inespéré.

Il paraît — si l'on en croit M. Gailhard — que notre joie était prématurée. Après un moment de naturelle stupeur, M. Gailhard s'est ressaisi ; dans une récente réunion des artistes des chœurs, il annonçait pompeusement que le renouvellement de son privilège était désormais chose certaine et prochaine, que d'ailleurs « M. Fallières lui en avait donné la promesse ».

Nous ne sommes pas dans le secret des dieux, et discuter ce que ces audacieuses affirmations peuvent avoir de plus ou moins invraisemblable nous semblerait manquer de respect à M. le Président de la République, dont M. Gailhard découvre la haute personnalité avec... une légèreté singulière.

M. Messager, lui, s'est contenté de poser sa candidature dignement, simplement. Il a été, paraît-il, reçu par M. Briand, mais rien de son entretien avec le ministre n'a transpiré au dehors ; cette différence d'attitude et de correction suffit déjà à souligner la différence des caractères. Au reste, M. le Ministre de l'Instruction publique n'est pas de l'étoffe de ceux dont on fait les dupes...

M. Ernest Reyer vient d'être promu grand officier de la Légion d'honneur. A-t-on voulu récompenser par là sa gloire passée, ou son silence présent? Notre féroce confrère Raoul Aubry indique aux lecteurs du *Temps* (28 juillet) un troisième motif : « C'est, dit-il, un bel esprit, bien français ; il écrit et conte à ravir. De peu de musiciens on en pourrait dire autant, et c'est pourquoi nul ne méritait à son égal d'être honoré. » Nous voilà fixés : si M. Ernest Reyer a été décoré, ce n'est pas comme musicien. Tout s'explique.

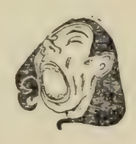
M. Carbelly, baryton, premier prix d'opéra des concours du Conservatoire, vient d'être engagé par M. Gailhard.

M. Luigini, directeur de la musique à l'Opéra-Comique, vient de mourir. On parle de M. Gabriel Pierné pour le remplacer.

Un nouvel instrument de musique a été découvert par notre confrère *le Cri de Paris*, qui annonce la nouvelle en ces termes en son numéro du 22 juillet :

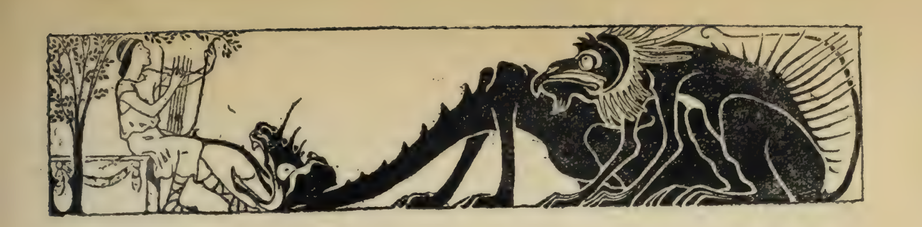
Ces ébats, ces rires, il les reconnaît bien : ce sont des petits Lacédémoniens qui jouent de la palestre au bord de l'Eurotas.

Ne cherchez pas davantage : *il*, c'est M. Clemenceau, dont on connaît assez le penchant à la rêverie.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



ESTAMPIES ET DANSES ROYALES

LES PLUS ANCIENS TEXTES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE AU MOYEN AGE

Jusqu'à ces dernières années, on pouvait croire que les œuvres de musique instrumentale du moyen âge avaient eu le même sort que les instruments de musique sur lesquels on les jouait, et que la musicologie contemporaine n'aurait d'autre perspective désormais que d'ignorer toujours ceux-ci et celles-là. Tout au plus quelques érudits ont-ils, mais sans grande netteté, formulé l'hypothèse que les *ténors* des motets du treizième siècle étaient exécutés sur les instruments et non par les voix (1) : cette conception a pour fondement l'absence d'un texte littéraire à cette partie du motet. L'explication est vraisemblable, mais nous ferons remarquer qu'il n'est point de mélodie de *ténor* dans la musique médiévale qui ne soit désignée par quelques mots, soit de latin, soit de langue vulgaire, et, comme nous savons que, dès cette époque lointaine de l'art du déchant, l'habitude était prise par les musiciens d'adopter comme sujet de leurs compositions un thème mélodique généralement répandu, telle une antienne

(1) Lavoix, *La musique au siècle de saint Louis*, dans le *Recueil de motets français*, de G. Raynaud, p. 314, Paris, 1883. — De Coussemaker, *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, p. 67, Paris, 1865. — Koller (Oswald), *Der Liederkodex von Montpellier*, dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1888, 1er fasc.

On consultera sur l'accompagnement des voix par les instruments dans les compositions savantes du XIVe et du XVe siècle un article récent de M. Hugo Riemann, *das Kunstlied im 14-15. Jahrhundert*, dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, juillet-septembre, 1906.

de l'office liturgique, telle encore une chanson populaire, il est vraisemblable que les copistes des manuscrits ont négligé de transcrire des paroles qui étaient, comme les mélodies, dans la mémoire de tous. En fait, nous avons identifié un certain nombre de *ténors* français : les compositions auxquelles ils sont empruntés peuvent compter parmi les plus jolies et les plus justement populaires du moyen âge. Bref, la théorie qui considère les *ténors* de motets comme ayant été exécutés par des instruments, n'est point invraisemblable, mais nous devons jusqu'à plus ample informé la considérer encore comme une hypothèse, dont la vérification n'est pas faite.

C'est en 1897 seulement qu'un professeur d'Oxford, H.-E. Wooldridge, a publié en fac-similé un fragment authentique de musique instrumentale appartenant à la fin du XIV[e] siècle (1) : les plus anciens morceaux antérieurement connus ne remontaient guère plus haut que la seconde moitié du XV[e] siècle. M. Johannès Wolf, qui étudia le fragment publié par Wooldridge, y vit une très ancienne tablature d'orgue et donna de ce texte vénérable une excellente transcription (2). Cette publication marquait un progrès notable dans les études musicologiques, mais on pouvait toujours regretter de n'avoir point entre les mains quelqu'une de ces compositions instrumentales, que les jongleurs jouaient sur la rubèbe, sur la viole, sur la chifoine, dans ce beau siècle de la musique française, qui vit éclore les mélodies claires et faciles des troubadours et des trouvères.

Que l'action destructrice du temps ait eu raison de la fragilité des instruments de musique, cela ne se comprend que trop ! Que les violes, les gigues, les rotes, les luts, les guiternes, les mandores, les psaltérions, les frestels et tant d'autres ne nous soient plus aujourd'hui connus que par les mentions des poètes ou les enluminures des manuscrits, c'est peu certainement, mais nous avons au moins des données historiques sur les instruments de musique du moyen âge : nous les voyons, si nous ne les entendons point. Il n'en est que plus étrange

(1) WOOLDRIDGE (H.-E.), *Early English Harmony from the* 10[th] *to the* 15[th] *century. Vol.* I. *Facsimiles.* London, Quaritch, 1897. Les planches qui nous intéressent vont du n° XLII au n° XLV. Il faut encore citer la planche XXIV de cette publication ; c'est un fragment assez peu intéressant de musique instrumentale, reproduit depuis dans *Early Bodleian music*, pl. VII. London. 1901. L'original est à Oxford, Bodleian Douce 139, fol. 5 v°.

(2) WOLF (JOHANNÈS), *Zur Geschichte der Orgelmusik im vierzehnten Jahrhundert*, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, de 1899 (Pustet, Ratisbonne). Le manuscrit original est au British Museum, Additional, ms. 28,550.

que les œuvres elles-mêmes ne se soient pas conservées, car les instruments ne devaient point toujours se borner à doubler les voix. Si les compositions instrumentales ont été écrites, pourquoi les manuscrits où elles se trouvaient ont-ils eu un sort moins durable que ceux des chansons de geste ou des chroniqueurs ou des sermonnaires ou de tous ceux dont les œuvres nous sont restées en nombre considérable ? Ce problème est à peu près insoluble. Il faut croire qu'une faible partie seulement des compositions de musique instrumentale a été notée, que les manuscrits de jongleurs qui les contenaient se sont trouvés — par trop d'usage — dans des conditions défectueuses pour résister à l'épreuve du temps, et qu'ainsi le peu que nous aurions pu connaître de ces productions a disparu avant de parvenir jusqu'à nous.

D'autres raisons pouvaient nous faire trouver plus regrettable encore cette lacune dans notre documentation musicologique, car nous sommes non seulement assurés de l'existence de la musique instrumentale au moyen âge, mais nous savons, grâce à des sources diverses et précises, quels furent les genres par lesquels elle se manifesta aux contemporains de saint Louis et de Philippe le Bel.

L'*estampie* dut être une des formes les plus usitées du style instrumental au XIIIe siècle. L'étymologie de ce terme est obscure. L'ancien français, *estampie*, et le provençal, *estampida*, désignent, selon Diez, une catégorie de poésies destinées à être chantées avec accompagnement de viole (1). On a pensé que ce mot pouvait venir d'un type latin *stampare* et désigner le mouvement du pied qui marque dans la danse le frappé ou le temps fort de la mesure : mais Diez objecte qu'on devrait dans ce cas avoir une forme *estampada*. Le verbe *estampir* se rencontre en provençal ancien avec la signification de retentir, résonner.

> .... del salteri
> faras ·x· cordas estampir (2).

Mais pour expliquer le provençal *estampir* dans le sens relevé plus haut, Diez pense au germanique *stamph*, allemand *stoessel*, en le rattachant au bruit du pilon dans le mortier : il paraît donc que nous sommes toujours dans le domaine des hypothèses (3).

(1) DIEZ (FR.), *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn, 1887.

(2) GUIRAUT DE CALANSON, *Fadet ioglar*, cité par Raynouard, *Lexique roman*, III, 201.

(3) Voir sur ce point MEYER (PAUL), *Les derniers troubadours de la Provence*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6e série, V, et KOERTING, deuxième édition, no 904. Ce dernier propose le germanique *stampon*, représenté par l'allemand actuel *stampfen*.

Il est important de noter ici la curieuse unanimité des textes du moyen âge à définir l'estampie une musique de danse exécutée par les instruments. Tout d'abord nous rappellerons la célèbre *estampida* de Rambaut de Vaqueiras et l'histoire de cette pièce, telle qu'elle nous est connue par les *Biographies des troubadours en langue provençale* (1) et que nous l'avons nous-même racontée (2).

Le poète Rambaut de Vaqueiras (1180-1207) était, au dire de ses biographes, fils d'un pauvre chevalier du château de Vaqueiras qui avait nom Peirol, et qui passait pour fou. Après avoir été au service du prince d'Orange, Guillaume des Baux, sans doute comme jongleur, Rambaut s'en fut à la cour de Boniface II de Montferrat, où, pour son malheur, il s'enamoura de la sœur du marquis, madame Béatrice, qui était mariée au seigneur de Savone. Elle l'aima, ils s'aimèrent d'un de ces amours qui se traduisent en chansons pour la postérité, et tout allait au mieux du monde, quand le bonheur des amants suscita l'envie des *losengiers*, ces mauvaises langues de la littérature médiévale, qui s'en furent dire à madame Béatrice : « *Qui es aquest Raimbautz de Vaqueiras? Si tot lo marques l'a fait cavalier*, *sapchatz que non vos es onors ni a vos ni al marques* » : — Quel est donc ce Rambaut de Vaqueiras ? Quoique le marquis votre frère ait fait de lui un chevalier, sachez, Madame, qu'il n'est un honneur ni pour le marquis, ni pour vous ». — Comme, au moyen âge, la discrétion était la première règle de l'amour courtois, madame Béatrice crut que Rambaut s'était vanté et s'en offusqua : le galant jongleur eut son congé. Alors, adieu, chansons ! adieu, belles nuits d'amour! Rambaut est devenu taciturne et muet.

Ici, un des plus anciens manuscrits qui nous aient conservé la biographie de notre poète raconte l'épisode suivant. En ce temps vinrent à la cour du marquis deux jongleurs de France, qui savaient bien jouer de la viole. Et un jour, ils jouèrent sur leurs instruments une *estampida*, qui plut fort au marquis, aux chevaliers et aux dames. Et sire Rambaut en manifesta si peu de joie que le marquis s'en aperçut. « Eh quoi ! seigneur Rambaut, lui dit-il, que ne chantez-vous, que n'êtes-vous plus joyeux, quand voici un bel air de viole et près de vous aussi belle dame que ma sœur, qui vous tient à son service et est bien la plus valeureuse femme qui soit au monde ? » — Sur quoi Rambaut répondit qu'il n'en ferait rien. Le marquis, qui savait la chose,

(1) *Les biographies des troubadours en langue provençale*, publiées par C. Chabaneau (Extrait du tome X de l'*Histoire générale du Languedoc*), Toulouse, 1885, in-4.

(2) *Revue musicale*, n° du 15 juin 1904.

dit à sa sœur : « Madame Béatrice, par amour pour moi et pour tout l'entourage, vous plaise prier Rambaut qu'au nom de votre amour et de votre grâce, il ait à chanter et à retrouver sa gaîté d'antan ! »

Et madame Béatrice fut d'assez grande courtoisie et générosité pour prier Rambaut de prendre réconfort et pour l'amou d'elle de montrer un visage moins soucieux et de faire une nouvelle chanson. C'est alors que Rambaut, pour la raison que vous venez d'ouïr, fit une *estampida* en ces termes, *don Raimbautz per aquesta razon que vos avetz ausit, fetz la 'stampida que dis aisi* :

Kalenda maia
Ni flor de faia,
Ni cant d'ausell...

Et le biographe ajoute : « Cette *estampida* fut faite sur l'air de l'*estampida* que les jongleurs avaient jouée sur leurs violes, *aquesta'stampida fo facha a las notas de la 'stampida quel joglar fasion en las violas* ».

Voilà donc l'histoire : ce qu'il faut retenir au point de vue musicologique, c'est que les paroles de la pièce *Kalenda maia* furent composées par Rambaut de Vaqueiras pour être adaptées sur une mélodie instrumentale (1).

Venons maintenant à la seconde série de pièces établissant le caractère du genre. Ce sont quelques textes empruntés à la littérature du même temps.

***

E Marot, par cortoisie je te prie,
Mon meffait pardone moi,
Je ferai une estampie si jolie,
Balle un petit, je t'an proi (2).

***

Guis dou tabor au flahutel
Leur fait ceste estampie :
Chivalala, dori doreaus
Chivalala dorie (3).

***

Cil vieleur vielent lais
Canconnetez et estampiez (4).

(1) On trouvera le texte musical de l'*estampida* de Rambaut de Vaqueiras dans l'étude à laquelle il est fait allusion à la note précédente.
(2) Bartsch, *Altfranz. Romanz und Pastourellen*. II, 35, 19.
(3) Id., *ibid.*, III, 21, 49.
(4) *Gilles de Chin*, poème de Gautier de Tournay, v. 1147, publié par Reiffenberg. Bruxelles, 1847.



IIII menestreil de viele
Ont une estampie nouviele
Devant la dame vielée (1).



La estoient li menestrel
Qui s'acquittoient bien et bel
A piper et tout de nouvel
Unes danses teles qu'il sorent,
Et si trestot que cessé orent
Les estampies qu'ils batoient,
Cil et celes qui s'esbatoient
Au danser sans gueres atendre
Commencierent leurs mains a tendre
Pour caroler (2).



Veoir l'alons et je t'en prie,
Et sy disons une estampie
De noz ·II· bons instrumens (3).

A ces textes nous en ajouterons un autre que son caractère didactique ne permet pas de confondre avec ces sources poétiques : c'est la définition de l'*estampida* donnée par les *Leys d'Amors :*

Encaras havem estampida et aquesta a respieg alcunas vetz quant al so d'esturmens, et adonx d'aquesta no curam. Et alcunas vetz a respieg no tant solamen al so, ans o ha al dictat qu'om fa d'amors o de lauzors, a la maniera de vers e de chanso (4).

Enfin, en troisième et dernier lieu, voici sur l'*estampie* un document très important, qui ne nous est connu que depuis peu d'années, grâce à la publication que M. Johannès Wolf en a faite en 1899 : c'est le traité de musique de Jean de Grocheo, qui, vraisemblablement, fut *regens Parisius* au quatorzième siècle (5). Grocheo nous donne une classification des genres

(1) *La messe des oiseaux*, v. 641, dans les *Dits et contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, publiés par A. Scheler. III, 20.

(2) FROISSART, *Poésies*, publiées par A. Scheler, I, 221. Bruxelles, 1870. 3 vol. in-8°.

(3) JUBINAL, *Mystères inédits du quinzième siècle*, II, 76.

(4) *Leys d'Amors*, I, 350, publiés par Gatien Arnoult dans les *Monuments de la littérature romane*, Paris et Toulouse, 3 vol. in-8°., s. d.

(5) *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo* dans les *Sammelbände der In-*

en musique : il divise cet art en musique vocale — nous n'en dirons rien ici — et en musique instrumentale. Il est intéressant de connaître le texte précis de cet auteur.

..... De instrumentalibus [formis] nunc prosequamur... Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa uisa a nobis uiella uidetur preualere... Bonus autem artifex in uiella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit. Ille tamen que coram diuitibus in festis et ludis fiunt communiter ad ·III· generaliter reducuntur, puta *cantum coronatum*, *ductiam* et *stantipedem*. Sed de cantu coronato prius dictum est. De ductia igitur et stantipede nunc dicendum.

.... Stantipes uero est sonus illitteratus habens difficilem concordantiarum discretionem per puncta determinatus. Dico autem habens difficilem... *etc.*: propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum aduertentis et multotiens animos diuitum a praua cogitatione deuertit. Dico autem per puncta determinatus, eo quod percussione, que est in ductia, caret et solum punctorum distinctione cognoscitur.

Partes autem ductie et stantipedis puncta communiter dicuntur.

Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo duas habens partes in principio similes, in fine differentes, qui clausum et apertum communiter appellantur. Dico autem duas habens partes... *etc.*, ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est fine differens a minori. Numerum uero punctorum in ductia ad numerum ·III· consonantiarum et perfectarum attendentes ad ·III· posuerunt. Sunt tamen aliquando note uocate ·IV· punctorum, que ad ductiam uel stantipedem imperfectam reduci possunt. Sunt etiam alique ductie ·IV· habentes puncta puta ductia « pierron ».

Numerum uero punctorum in stantipede quidam ad ·VI· posuerunt ad rationes uocis inspicientes. Alii tamen de nouo inspicientes forte ad numerum ·VIII· concordantiarum uel naturali inclinatione ducti puta Tassynus, numerum ad ·VII· augmentauerunt. Huiusmodi autem stantipedes res cum ·VII· chordis uel difficiles res Tassyni.

Componere ductiam et stantipedem est sonum per puncta et rectas percussiones in ductia et stantipede determinare. Quemadmodum enim materia naturalis per formam naturalem determinatur, ita sonus determinatus est per puncta et per formam artificialem ei ab artifice attributam.

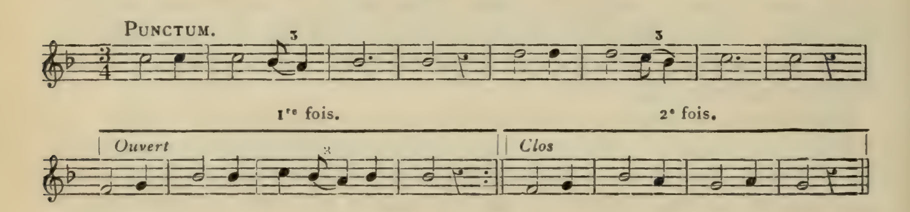
Quid igitur sit ductia et stantipes et que earum partes et que earum compositio, sic sit dictum....

ternationalen Musikgesellschaft, première année, premier fascicule, 1899.

Notons ici que mention est faite de l'estampie, *estampete*, comme forme de composition musicale, par Robert de Handlo, vers le même temps : «... Ab hoc siquidem modo proueniunt hoketi omnes, rondelli, ballade, coree, cantifractus, estampete, floriture et uniuerse note breuium et semibreuium que sub celo sunt, que semibreues, breues atque longe in hoc modo quinto comprehenduntur ». (Robert de Handlo, *Regule*, dans De Coussemaker, *SS.*, I, p. 402.)

La définition de l'*estampie* chez Jean de Grocheo est curieuse par un enchevêtrement de considérations morales et de détails techniques. Nous ne retiendrons que ces derniers : l'estampie est une mélodie sans paroles, *sonus illitteratus*, composée d'une suite de « puncta », *per puncta determinatus*.

Depuis la publication d'une très ancienne tablature d'orgue par Wooldridge et l'étude qui en a été faite par Joh. Wolf (1), nous savons avec précision ce qu'est le *punctum* dans la musique instrumentale du moyen âge. C'est une courte phrase mélodique, une manière de clausule, reprise deux fois et terminée la première fois par l'ouvert, *apertum*, la seconde fois par le clos, *clausum* (2). Un exemple ne sera pas inutile.



C'est cet ensemble qui constitue un *punctum :* l'estampie se compose de quatre, six ou sept *puncta*, qui ont le clos et l'ouvert identiques au début et différenciés à la terminaison.

Ces deux expressions, le clos, *clausum*, et l'ouvert, *apertum*, appartiennent à la terminologie poétique du XIVe siècle, où elles désignent la première et la seconde partie du couplet de la ballade (3). Le clos et l'ouvert ont, vers le même temps, passé dans la langue musicale : ils se rencontrent dans les textes que nous allons publier ci-après, dès le début du XIVe siècle. On les retrouve ensuite dans les tablatures du

(1) Voir plus haut.

(2) Le mot *punctum* a des sens très nombreux dans le vocabulaire musical du moyen âge. Nous venons d'en voir un. L'Anonyme IV de De Coussemaker (*SS*., I, 363) l'emploie en une même phrase avec deux significations différentes : « Item omnis punctus penultimus ante longam pausationem sicut in fine puncti uel clausule est longus ». Il faut noter ici l'opposition de « punctus » au sens de note, *uel nota* et de « punctus », au sens de phrase mélodique, *uel clausula*. Cf. dans le même sens Jean de Garlande (*SS*., I., 114).

(3) Il faut se reporter pour une étude plus complète du *clos* et de l'*ouvert* dans la langue poétique du XIVe siècle aux deux ouvrages suivants :

Hecq (G.) et Paris (L.), *La poétique française au moyen âge et à la Renaissance*, Paris, 1896, in-8°.

Langlois (E.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, dans la *Collection des documents inédits sur l'histoire de France*, Paris, 1902.

manuscrit *Add. 28550* du British Museum. Les textes publiés par Johannès Wolf dans sa magistrale *Histoire de la notation mesurée de 1250 à 1460* en fournissent d'autres exemples, surtout dans les œuvres de provenance italienne, avec la forme, assez peu régulière, *verto*, et l'autre, meilleure, *chiuso* (1). Enfin, un théoricien du quinzième siècle, Egidius de Murino, publié dans les *Scriptores* de De Coussemaker, nous donne les règles du clos et de l'ouvert dans la ballade simple et double, dans le virelai simple et double et dans le rondeau.

Isto modo debet fieri ballada simplex : in primo fac apertum et clausum, et ultimo fac clausum solummodo.
Item ballada duplex habet apertum et clausum ante et retro.
Item vironellus simplex habet ante apertum et clausum retro.
Item vironellus duplex habet dimidium apertum et clausum ante et apertum et clausum retro.
Item rondellus habet apertum ante, quando finitur in *ut* et debet esse decima ; et quando finitur in *la*, debet esse quinta, et retro clausum (2).

En revanche, nous ne voyons point l'intérêt de rapprocher ici les deux textes de l'Anonyme IV (3) et de Jean de Garlande (4), dont se sont servis Hugo Riemann (5) et Walter Niemann (6) pour expliquer les expressions de *clos* et d'*ouvert* : il nous semble que ces citations, peu claires par elles-mêmes, n'ajoutent rien à ce que nous savons déjà.

La définition que nous avons pu donner plus haut de l'estampie n'est encore, si claire soit-elle, qu'une définition, mais heureusement nous possédons des documents pratiques qui en mettent les moindres détails en relief et sont, à notre connaissance, les plus anciennes œuvres de musique instrumentale du moyen âge, qui nous soient parvenues. Il s'agit d'additions, que, dans les premières années du quatorzième siècle, c'est-à-dire postérieurement à la rédaction générale du manuscrit, un amateur bien avisé a faites sur quelques folios blancs du manuscrit

(1) Wolf (Ioh.), *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, 1904, 3 vol. in-8. Voir les nos XXVII et LXI.
(2) De Coussemaker, *SS.*, III, 128.
(3) *SS.*, I, 357.
(4) *SS.*, I, 117.
(5) Riemann (H.), *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX. Iahrhundert.* Leipzig, 1898.
(6) Niemann (W.), *Uber die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Iohannes de Garlandia*, Leipzig, 1902.

de la Bibliothèque nationale, fonds français 844. Très connu, souvent utilisé, ce beau manuscrit, qui faisait autrefois partie de la bibliothèque du cardinal Mazarin, est un précieux recueil de chansons de trouvères et de troubadours accompagnées de leurs mélodies. Les interpolations qu'il contient sont très curieuses, mais aucune ne dépasse en intérêt celles dont nous allons nous occuper ici.

Ces pièces se trouvent en deux endroits du manuscrit. Un premier groupe apparaît au folio 5 r°. Il est assez court et se compose seulement de deux pièces : l'une comprend quatre *puncta* avec indication de l'ouvert et du clos, l'autre, qui porte le nom de « danse », n'a que trois *puncta*. Nous pouvons peut-être y voir deux exemples de cette forme de musique instrumentale, appelée *ductia* dans le texte de Jean de Grocheo, sans être autrement en mesure de l'affirmer.

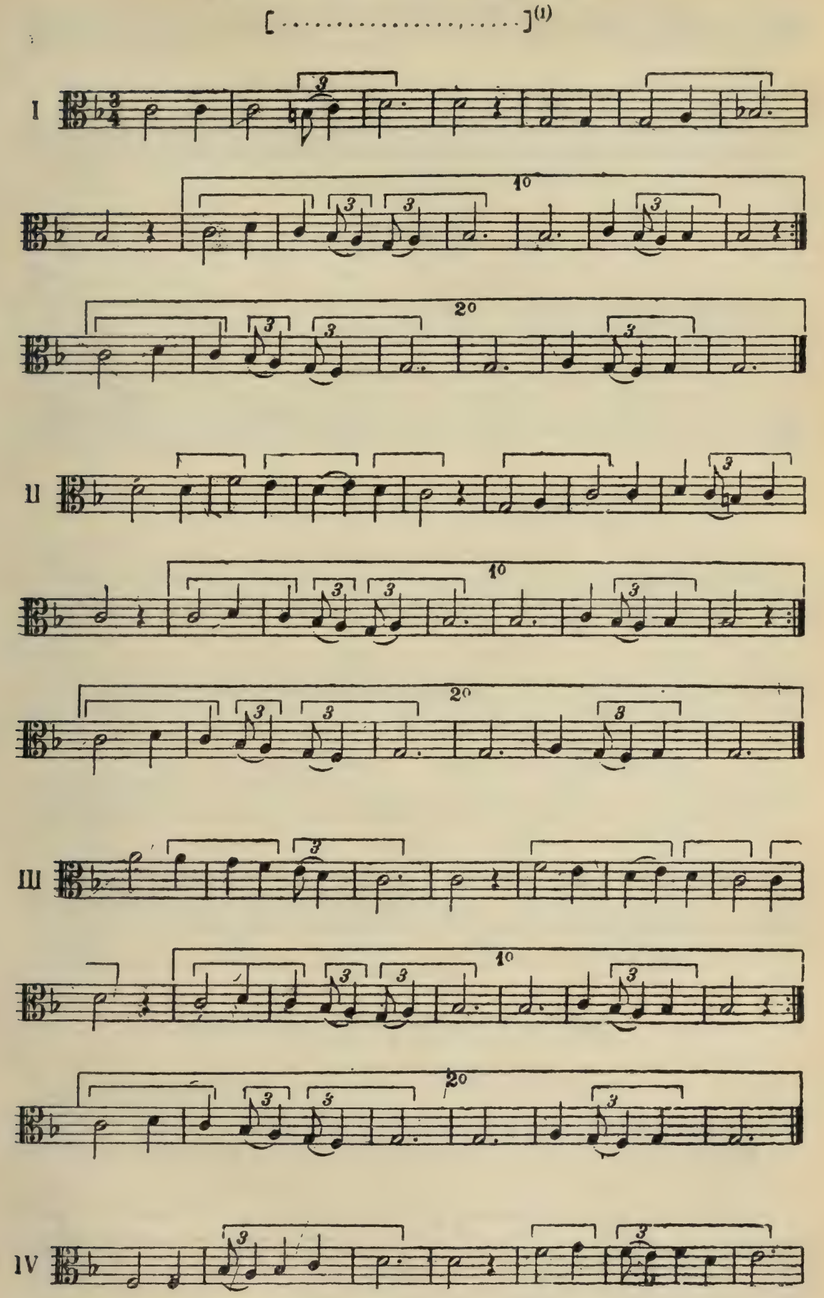
Le second groupe est plus important : il occupe une partie du folio 103 v° et dans leur entier les folios 104 r° et v°. Il se compose de huit *estampies* et d'une *dansse real*, qui termine le fragment. Le titre de l'une de ces pièces, *la tierche estampie roial*, permet une localisation assez vague, il est vrai, mais que l'on peut restreindre aux provinces du nord-ouest de la France, Normandie, Picardie, Artois ou Wallonie, à cause du *ch* de *tierche* : cette caractéristique de graphie nous indique soit l'origine du musicien, soit plus simplement peut-être celle du copiste.

L'examen paléographique de ces deux fragments ne décèle aucun signe extrinsèque qui nous permette de les faire descendre plus bas que les premières années du quatorzième siècle : l'écriture du texte aussi bien que la notation appartiennent à cette époque, sans qu'aucun détail vienne infirmer cette manière de voir.
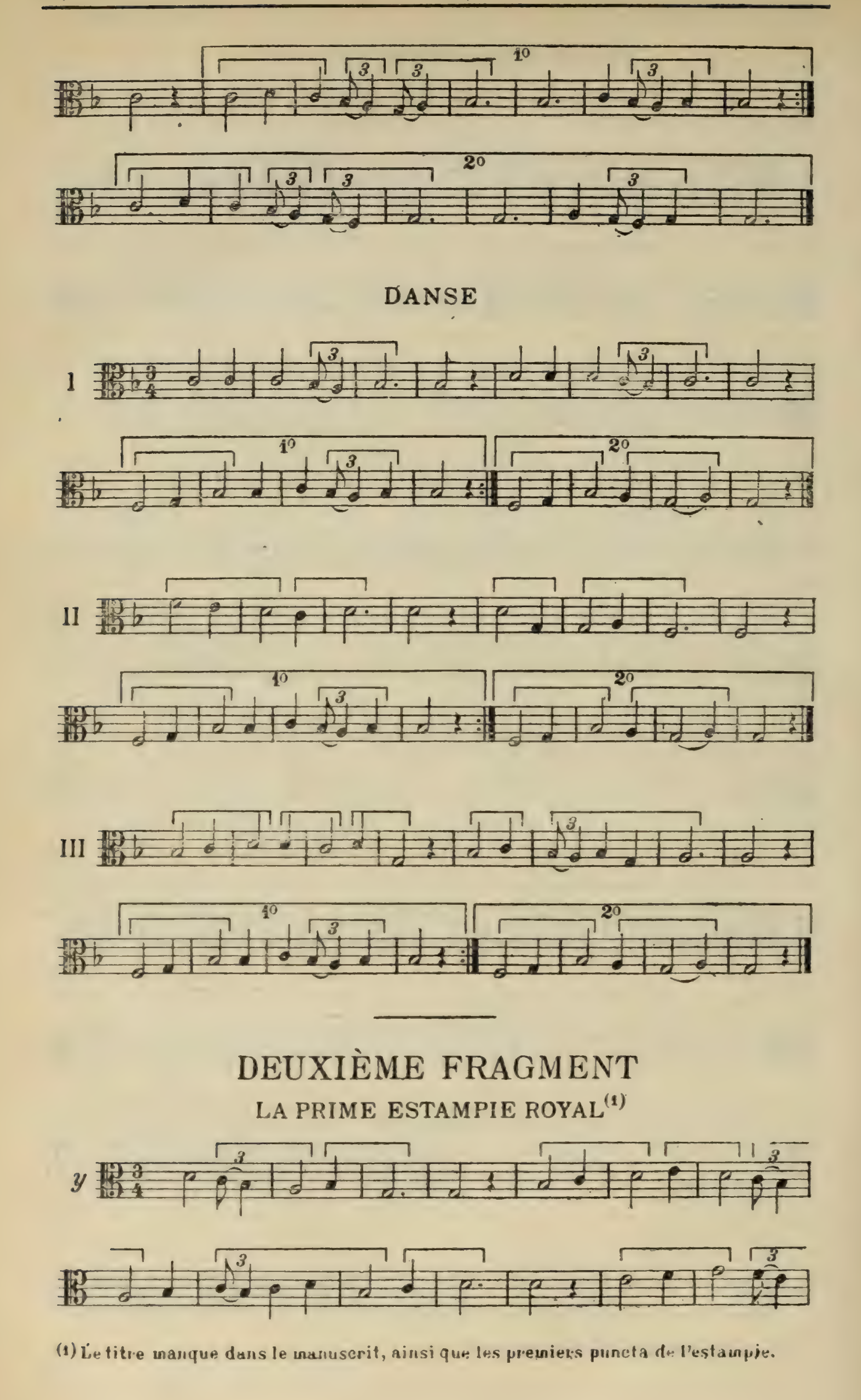
Les renseignements fournis par les caractères intrinsèques du document ne sont pas moins concluants. La notation musicale ne contient aucune des formes séméiographiques de l'*ars nova*, la minime n'y apparaît point, la semi-brève n'est jamais employée isolément. Nous sommes donc en présence de textes antérieurs à l'année 1325. En revanche, l'écriture franconienne de la seconde moitié du treizième siècle y est nettement employée et rend compte de toutes les particularités de la notation : nous noterons au fur et à mesure les quelques difficultés qui se présentent dans ces curieux documents. Aussi notre traduction est-elle faite sur les bases de cette doctrine.

PREMIER FRAGMENT

[.......................][1]



(1) Le titre manque dans le manuscrit.

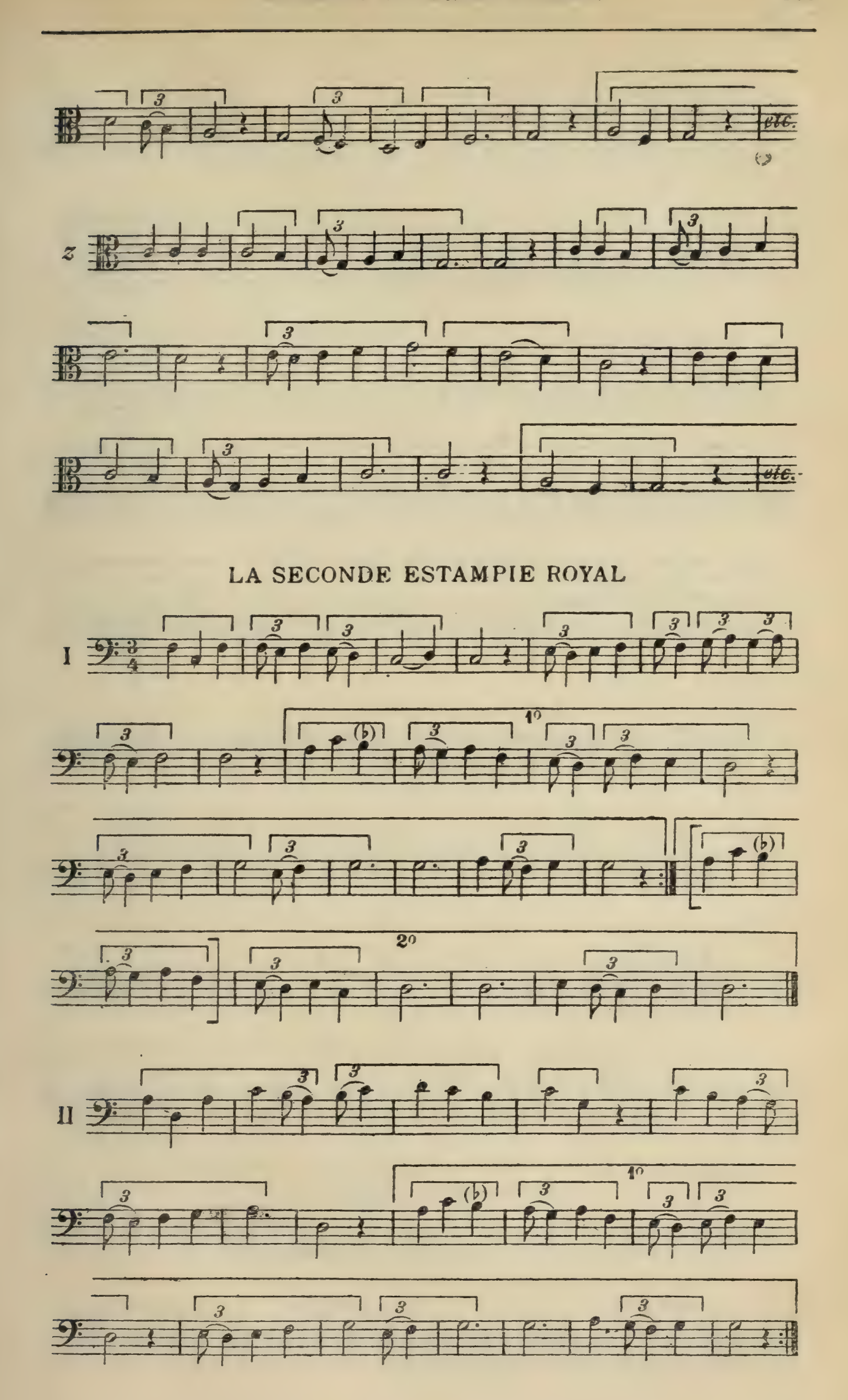


DANSE

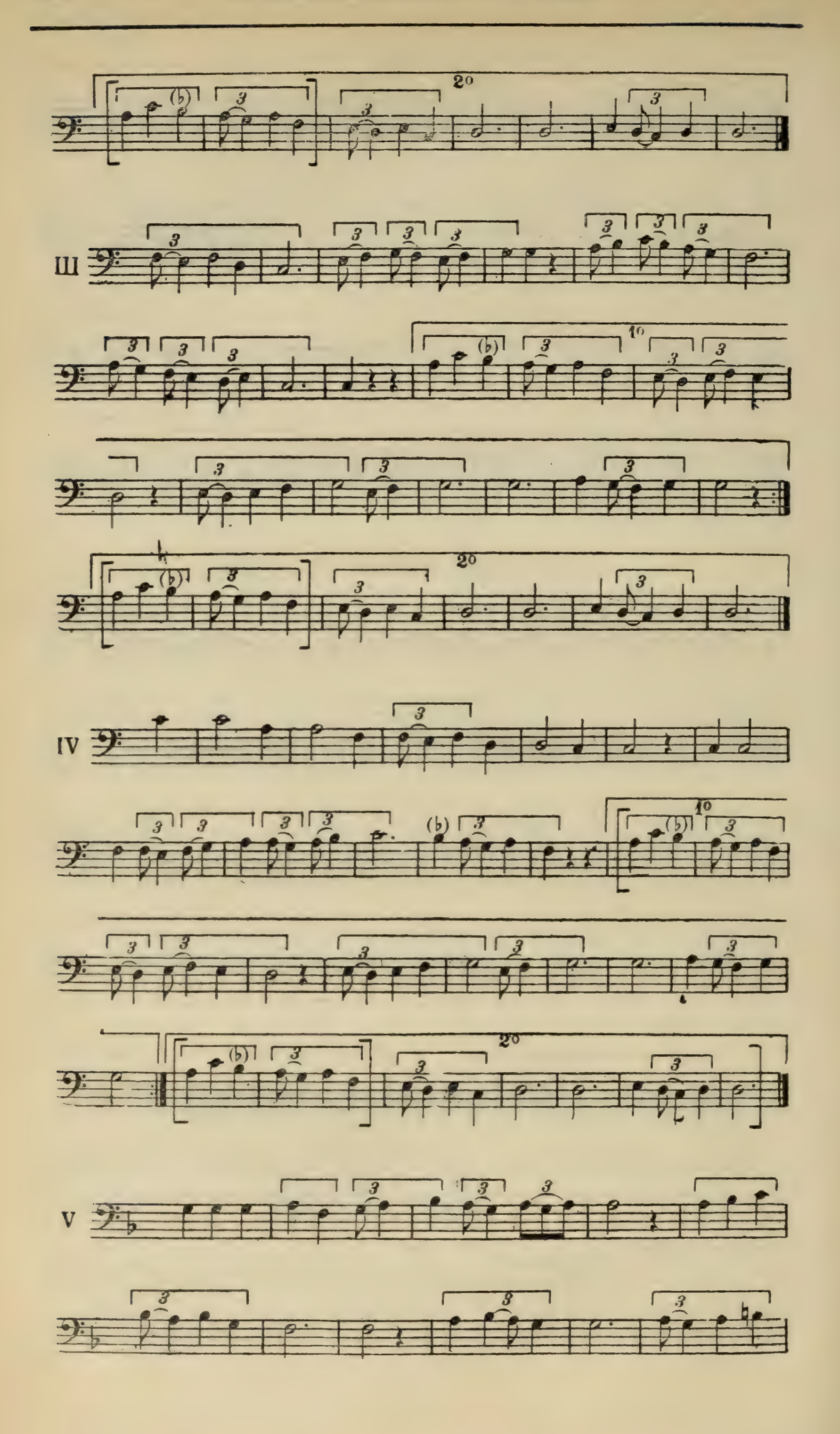
DEUXIÈME FRAGMENT
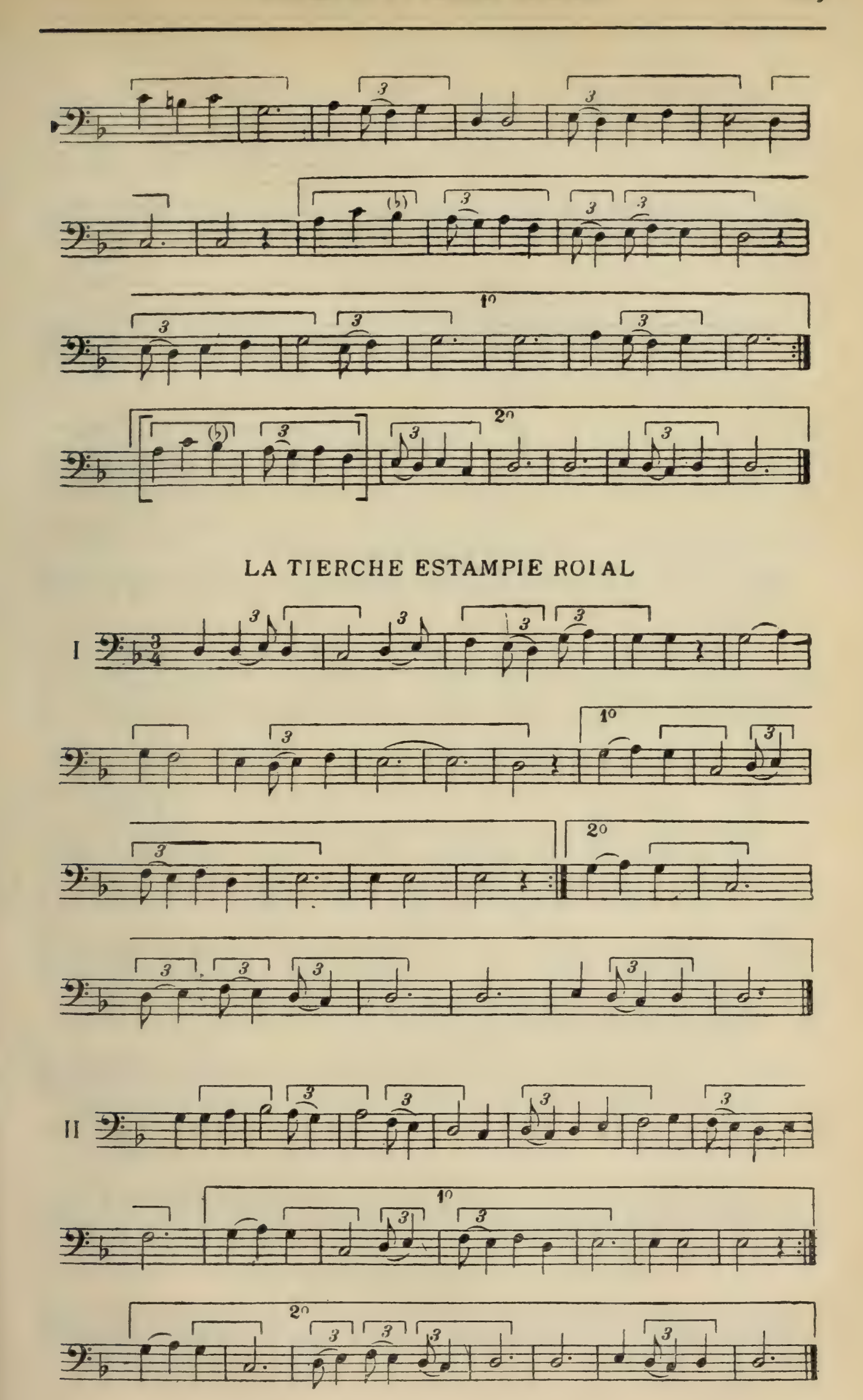
LA PRIME ESTAMPIE ROYAL[1]

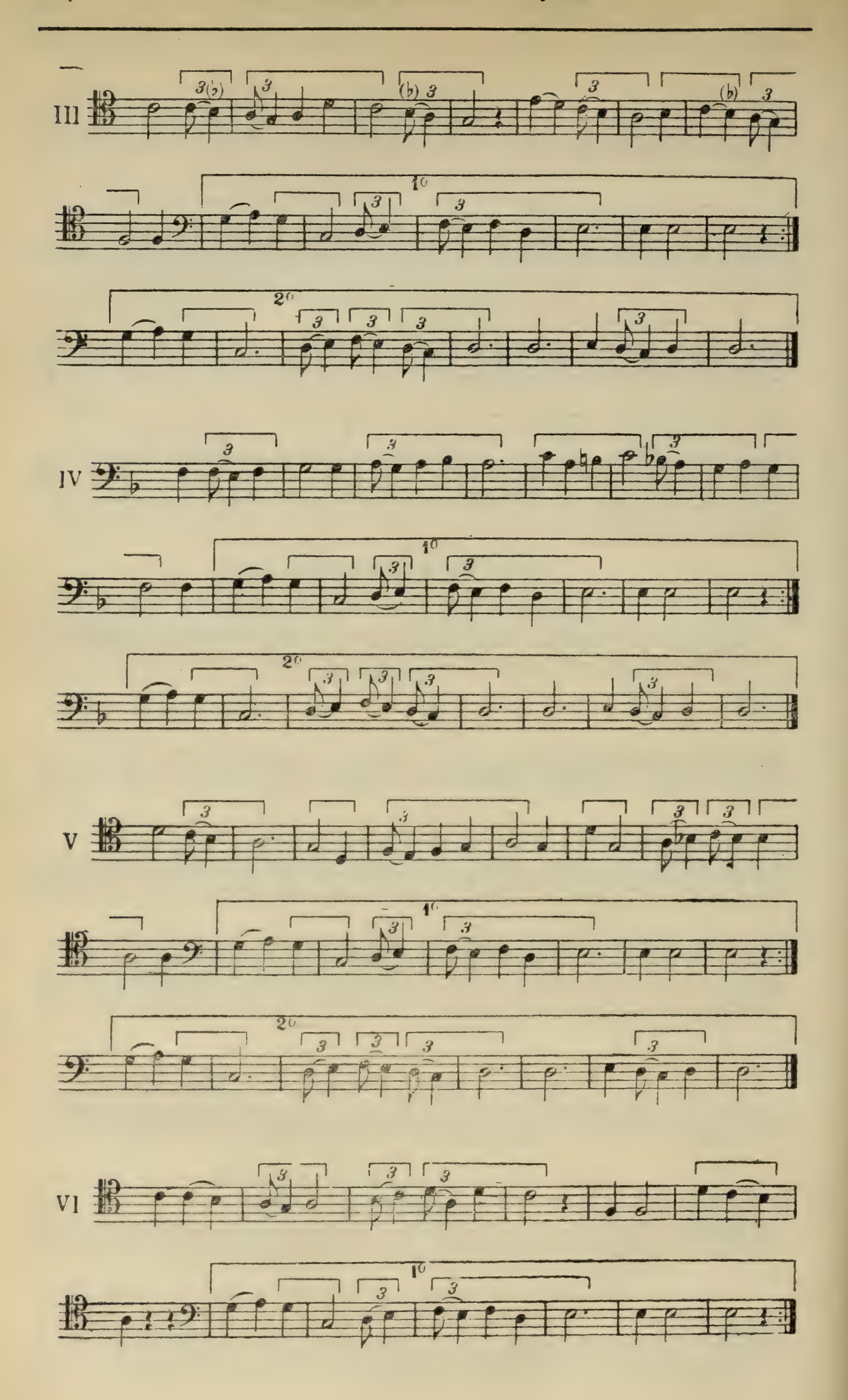
(1) Le titre manque dans le manuscrit, ainsi que les premiers puncta de l'estampie.

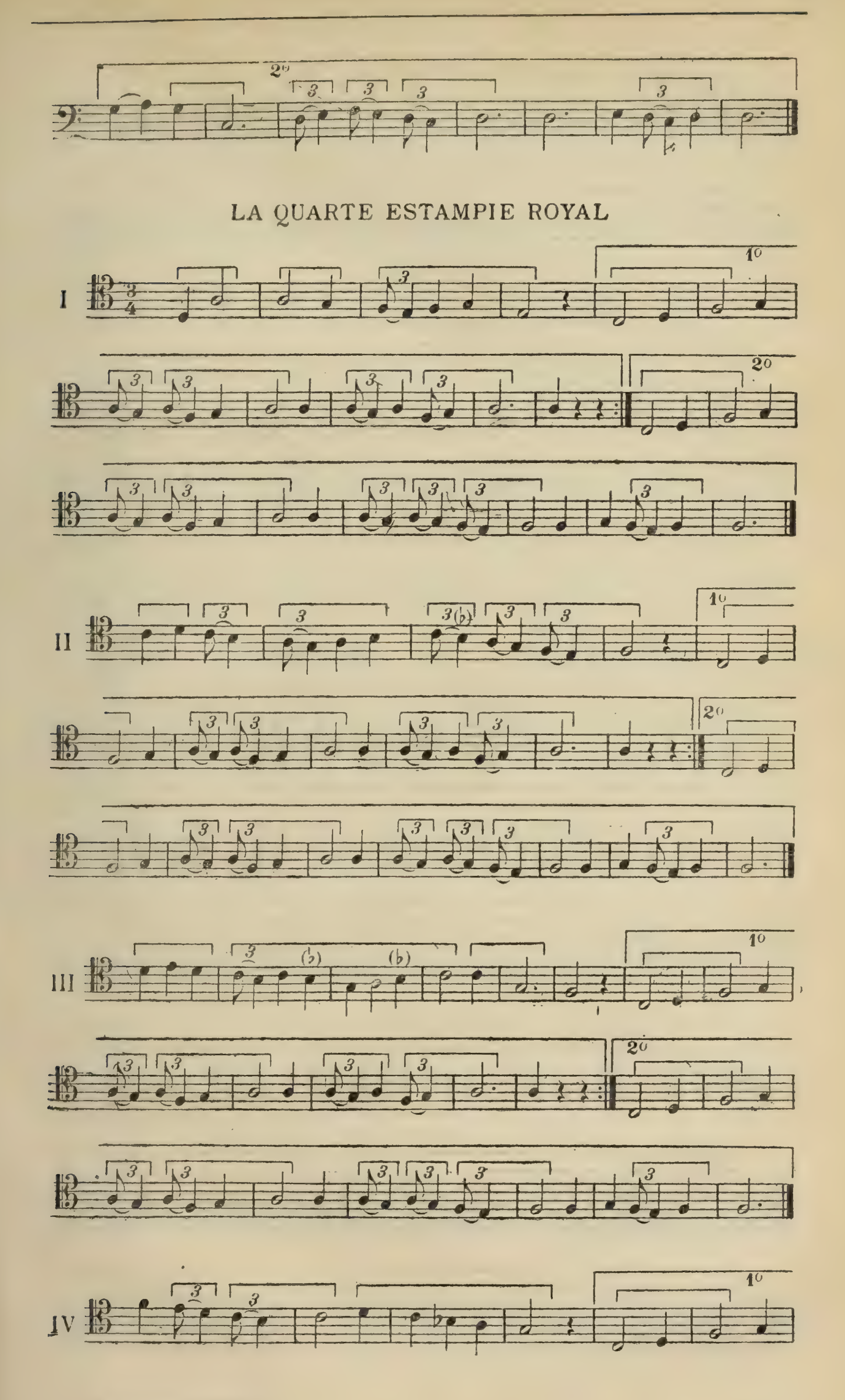


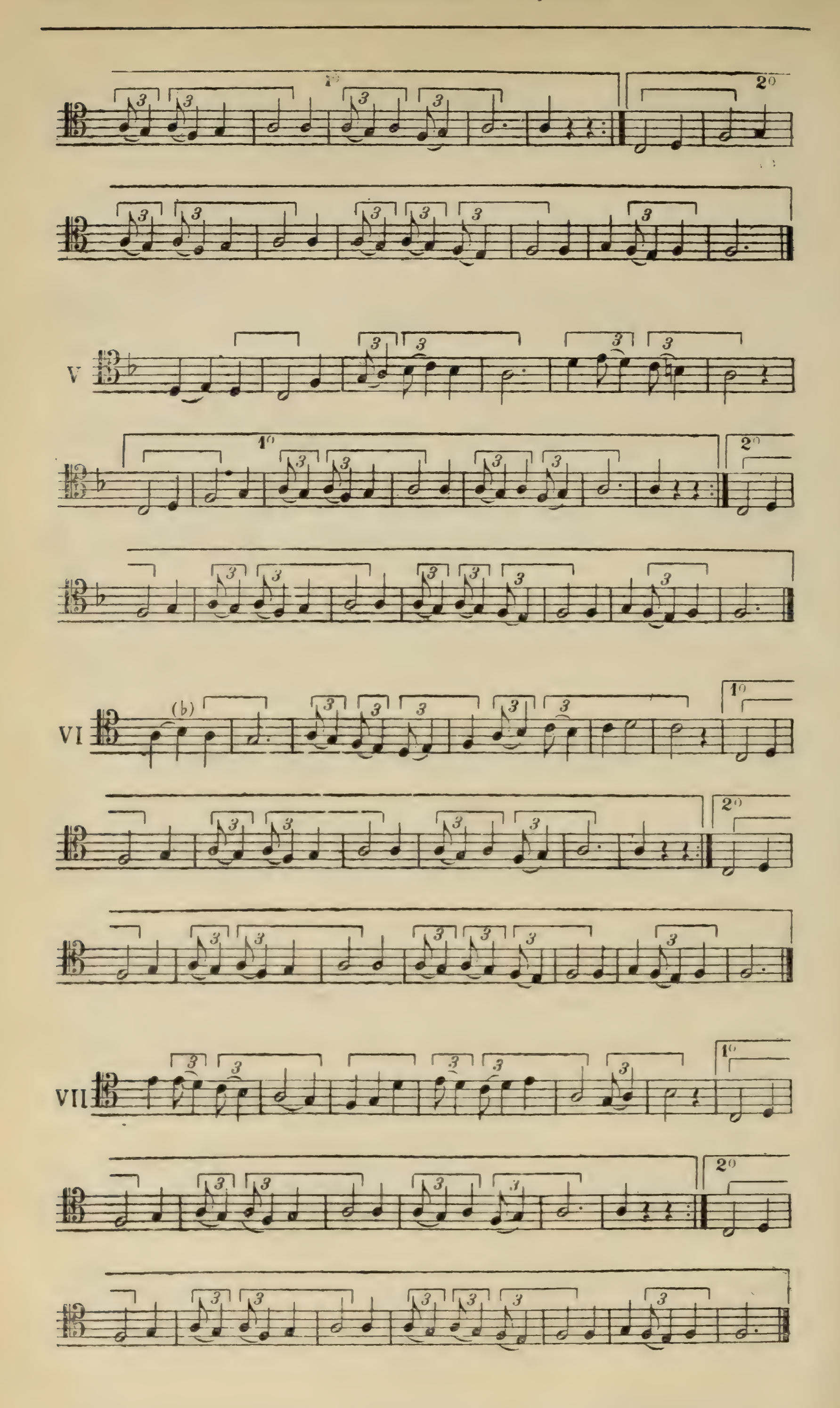
LA SECONDE ESTAMPIE ROYAL


III
IV
V


1o
2o
LA TIERCHE ESTAMPIE ROIAL
I
1o
2o
II
1o
2o

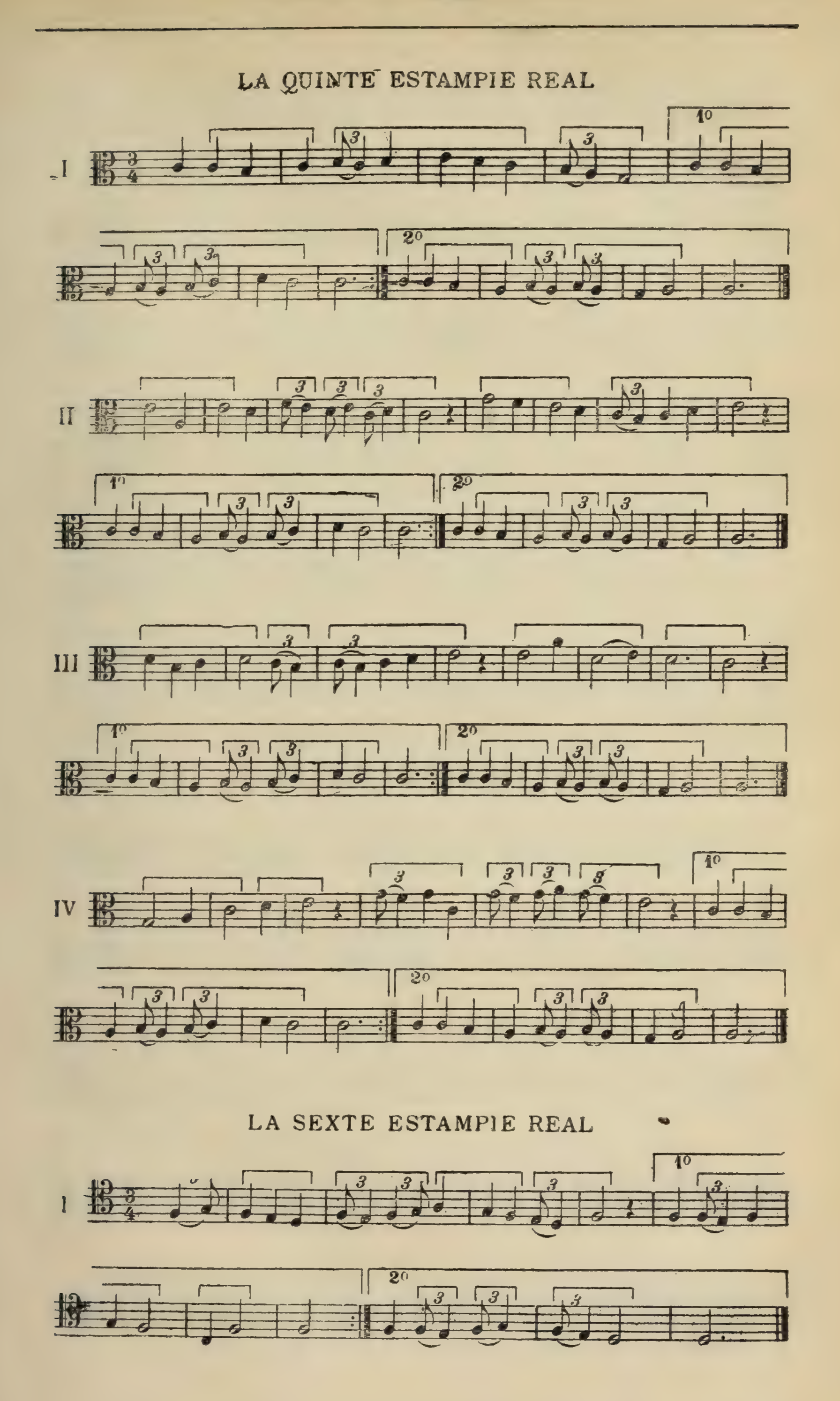

III
IV
V
VI

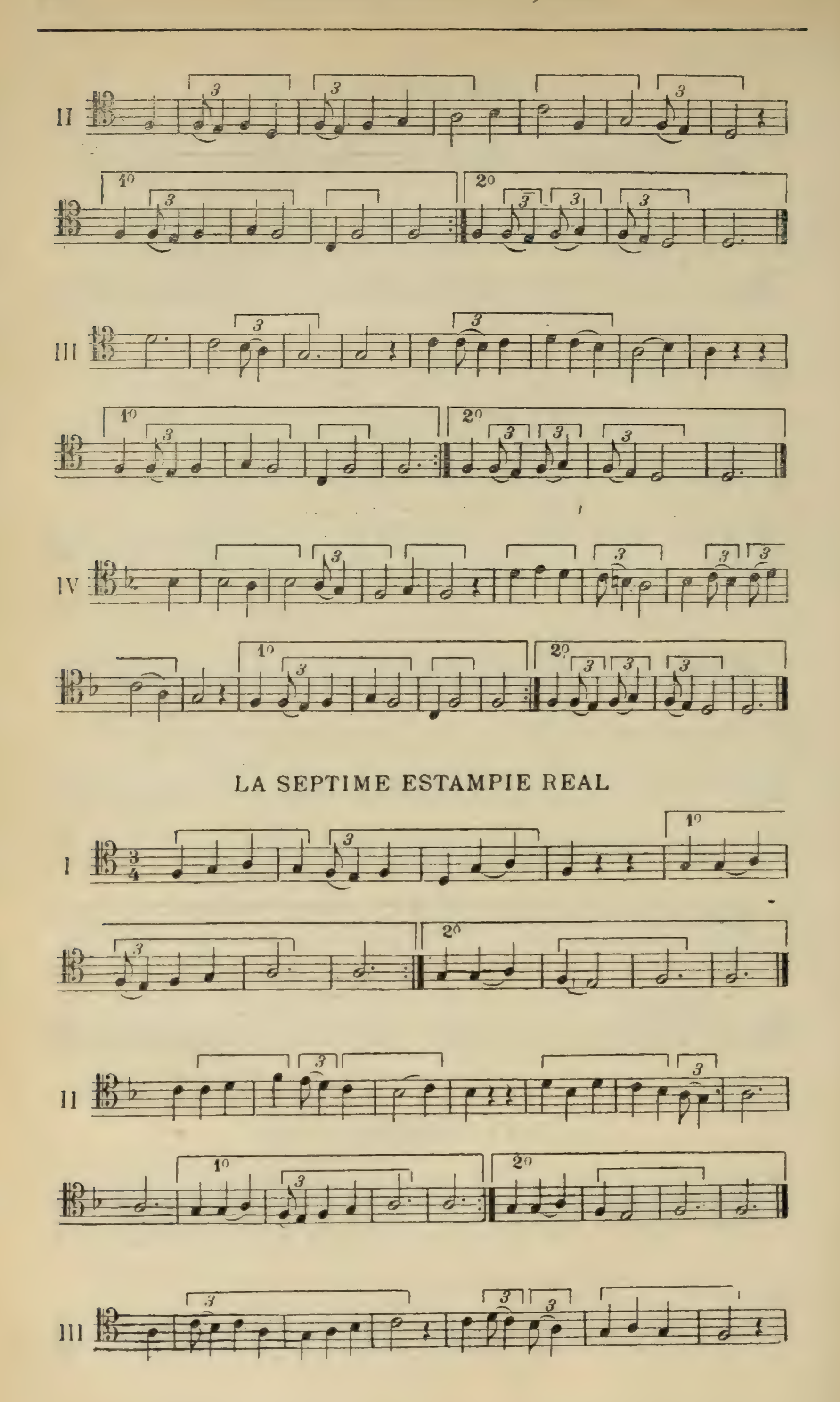

2°
LA QUARTE ESTAMPIE ROYAL
I
1°
2°
II
1°
2°
III
1°
2°
IV
1°
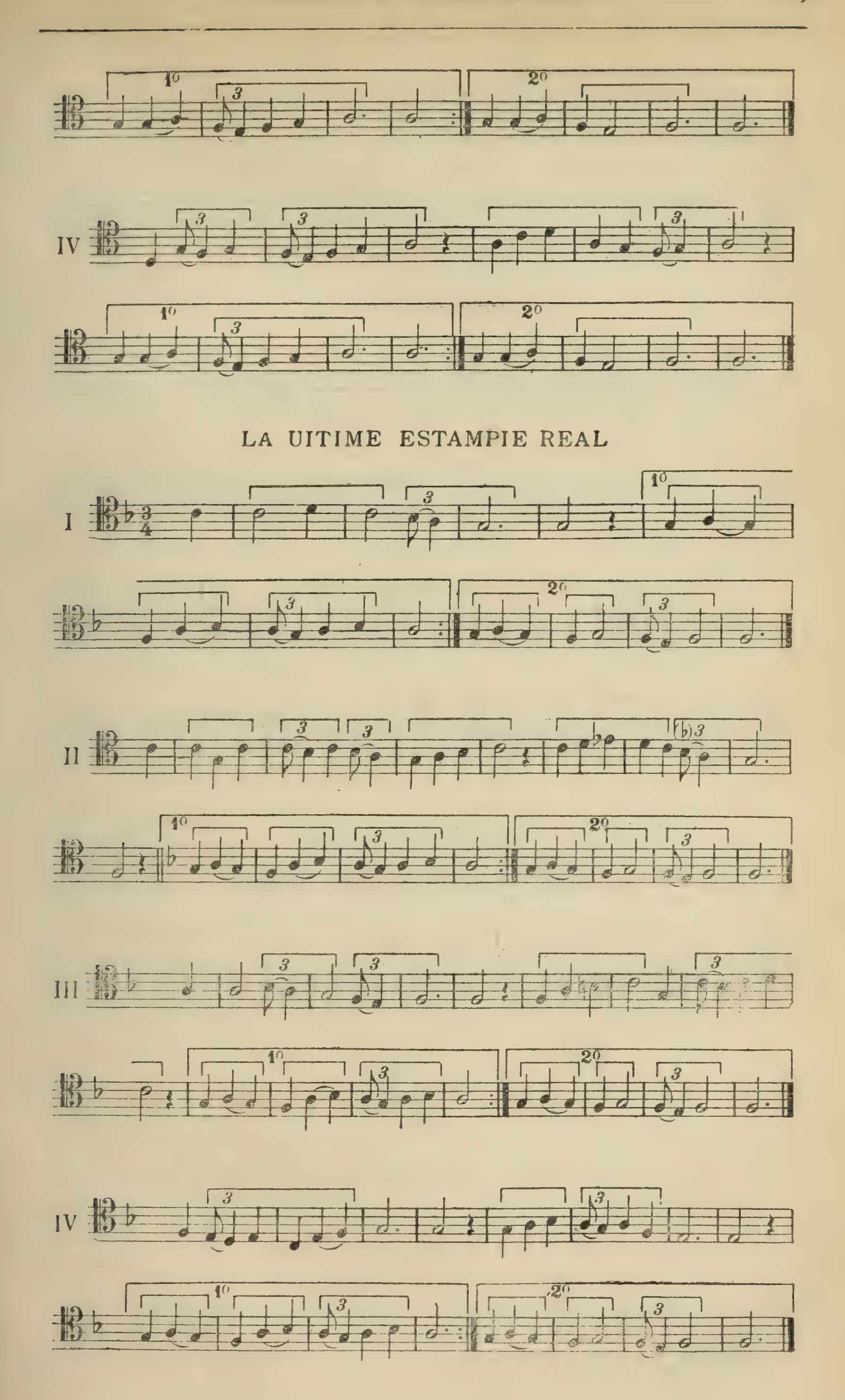


1°
2°
V
1°
2°
VI
1°
2°
VII
1°
2°

LA QUINTE ESTAMPIE REAL




II
III
IV
LA SEPTIME ESTAMPIE REAL
I
II
III


IV
LA UITIME ESTAMPIE REAL
I
II
III
IV

V

1° 2°

DANSSE REAL

I

II

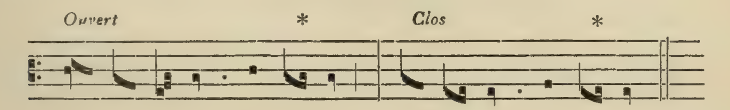
III



J. Guidez Gr.

PREMIER FRAGMENT

L'interprétation du premier fragment est extrêmement simple et n'offre de difficultés qu'à l'ouvert et au clos de la première pièce, où un point de division, *diuisio modorum*, rend assez malaisée la répartition ternaire des valeurs. Comme on peut s'en rendre compte sur le fac-similé, l'ouvert et le clos se présentent ainsi :



Il faut recourir à une conjecture pour donner une interprétation acceptable de ce passage. La plus simple nous semble être la transformation en ligature sans perfection des deux ligatures marquées d'une astérisque (*) qui sont dans le manuscrit des ligatures avec perfection.

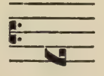
En outre, on doit répéter en tête du clos la première ligature de l'ouvert



qui a été omise par le scribe de l'original.

DEUXIÈME FRAGMENT

La *prime estampie royal* est incomplète à son début, le parchemin ayant été coupé. Nous ignorons donc de combien de *puncta* elle était composée. Nous ignorons de même la formule mélodique de l'ouvert et du clos, qui n'est indiquée dans les *puncta* conservés que par les quelques notes de réclame :



Au point de vue de la tonalité, nous avons affaire à un 7[e] mode ecclésiastique.

*
* *

La *seconde estampie royal* se compose de cinq *puncta*. Une difficulté semble se présenter à propos du clos. On se souvient que Jean de Grocheo définit l'ouvert et le clos des estampies

comme étant *in principio similes, in fine differentes*, identiques au commencement et différenciés à la terminaison. C'est d'ailleurs la règle suivie dans les autres pièces de notre fragment.

Cette constatation générale nous autorise à penser que, par suite d'une distraction du scribe, le clos de la seconde estampie doit être incomplet à son début : nous avons conjecturé une correction, que nous présentons entre crochets carrés dans notre transcription.

Le début de l'ouvert a été omis à la suite du quatrième *punctum;* nous l'avons rétabli.

La tonalité de cette pièce est un mélange de premier mode ecclésiastique, dans la partie commune du clos et de l'ouvert, et de sixième, dans les mélodies variables de chaque *punctum*.

*
* *

La *tierche estampie roial* est très régulièrement construite : elle se compose de six *puncta*, dont le clos et l'ouvert sont nettement indiqués.

La tonalité de cette pièce est un mélange du sixième mode avec le premier : il y a là un procédé qui rappelle le passage du ton de *fa* majeur à son relatif *ré* mineur.

*
* *

La *quarte estampie royal* comprend sept *puncta*, régulièrement formés. Une faute du scribe a placé après l'ouvert la double barre qui devait être seulement après le clos, à la fin de la seconde ligne.

Au sixième *punctum*, il manque un point après la première ligature.

La tonalité de cette pièce est très indécise.

*
* *

La *quinte estampie real* est composée de quatre *puncta* seulement. A la différence des pièces précédentes, le refrain n'est plus seulement amorcé par une réclame de quelques notes, mais à chaque clausule, dans cette estampie et dans celles qui vont suivre, l'ouvert et le clos sont notés d'un bout à l'autre.

M. Johannès Wolf, qui a bien voulu revoir nos transcriptions, nous a proposé pour le premier *punctum* une interprétation que nous avons suivie de préférence à la nôtre. Sur son conseil également, nous avons lu dans la cinquième ligature du troisième *vunctum* une ligature *sans propriété* pour arriver par

l'allongement de la note *sine causa* à parfaire une seconde période de quatre mesures symétrique à la première.

La tonalité de cette pièce est un 1er mode ecclésiastique très net.

*
* *

La *sexte estampie real*, qui se compose de quatre *puncta*, ne présente aucune difficulté de transcription.

Cette pièce appartient au premier mode ecclésiastique.

*
* *

Il en est de même de la *septime estampie real*, qui mérite encore par la clarté et la grâce de l'idée musicale de nous charmer aujourd'hui. Cette pièce oscille entre le sixième mode ecclésiastique et le majeur moderne, et cette indécision est tout à son avantage. Comme la précédente, elle se compose de quatre clausules.

*
* *

La *uitime estampie real*, composée de cinq *puncta*, présente une anomalie au clos du quatrième et du cinquième *punctum*. Comme on peut s'en rendre compte sur notre fac-similé, le texte s'éloigne du refrain des deux premières clausules, et nous devrions traduire :

 *etc.*

Nous avons dans notre transcription conservé l'unité de la leçon primitive. Nous sommes en présence d'un 6e mode mélangé de diverses modulations.

*
* *

Cette dernière pièce, *dansse real*, rompt la formule jusqu'alors suivie. Les trois clausules, dont elle est formée, ne comportent ni ouvert, ni clos. Seulement un refrain uniforme termine chacune d'elles.

Le sixième mode ecclésiastique répond à la tonalité de cette pièce.

Maintenant une question se pose : à quel instrument ces pièces étaient-elles destinées ? Nous croyons qu'il ne saurait y avoir de doute à ce sujet. On a vu dans le texte des *Biographies de troubadours* les jongleurs, qui, à la cour de Boniface de Montferrat, exécutaient sur la viole l'estampie à laquelle Rambaut de Vaqueiras allait adapter les paroles de sa poésie charmeuse. C'est la viole encore, ou la vièle (1), que les textes poétiques que nous avons rapportés plus haut mettent entre les mains des jongleurs, lorsqu'ils jouent des estampies. Enfin le passage de Jean de Grocheo nous fait arriver à la même conclusion. Le plus ancien texte connu de musique instrumentale proprement dite est donc un texte de musique de vièle.

Nous n'avons certes pas l'intention de décrire ici la viole ou la vièle en tant qu'instrument de musique, et nous renvoyons pour cela aux travaux qui traitent spécialement de ce sujet (2). Nous dirons seulement que la vièle fut au moyen âge un représentant de la famille des instruments à cordes frottées : elle se jouait avec l'*arçon* ou l'archet. Comme il advint pour presque tous les instruments de musique de ce temps, alors que des données précises et mathématiques n'avaient point encore déterminé les lois de la construction sonore, la forme de la vièle varia souvent, mais ce qui la caractérisa et la différencia en même temps des autres instruments de la même famille, tels que la lyra, la rubèbe et la gigue, c'est qu'elle avait un manche indépendant de sa caisse de résonance, ne faisant pas corps avec cette dernière, et que le fond de cette caisse était le plus souvent plat : la vièle du moyen âge est ainsi l'ancêtre direct des violes et du violon moderne.

Variable aussi fut le nombre des cordes dont elle était montée : les représentations figurées du XIII[e] siècle nous montrent des vièles qui avaient deux, trois, quatre ou six cordes, mais le plus grand nombre atteste que le type courant était la vièle à cinq cordes. Or, l'interprétation des monuments figurés est très

(1) L'ancien provençal *viula*, qui s'est continué dans *viole*, se distingue du vieux français *vièle* ou *vielle*. On sait que ces deux mots ont toujours tenu en échec la science étymologique.

(2) *Note sur un manuscrit du XIII[e] siècle dans lequel l'auteur, Jérôme de Moravie, donne les principes pour accorder et jouer la vielle et la rubelle, deux des principaux instruments à cordes et à archet de son temps*, par Perne, dans la *Revue musicale*, première année, t. II, p. 457 et 481 (1828).

Essai sur les instruments de musique au moyen âge, par De Coussemaker, dans les *Annales archéologiques*, t. VII, p. 99 et 157 (1847).

Histoire générale de la musique, par Fétis, t. V, p. 167 (1876).

Les ancêtres du violon et du violoncelle, par Laurent Grillet, t. I, p. 37 et ss. (1901).

délicate, car on doit toujours compter avec la fantaisie de l'artiste et les difficultés du métier : un sculpteur n'est point tenu d'avoir la précision d'un luthier. Nous accorderons donc une créance supérieure au texte maintes fois cité de Jérôme de Moravie, qui nous fait connaître les différentes façons d'accorder la vièle de son temps, c'est-à-dire au milieu du XIII[e] siècle (1). On verra qu'il n'est pas sans intérêt de donner le texte original de ce chapitre.

..... Viella uero, licet plus quam rubeba, tamen secundum magis et minus ascendit, id est secundum quod a diuersis diuersimode temperatur. Nam uiella potest temperari triplex. Ipsa enim habet et habere debet cordas quinque. Et tunc primo modo sic temperatur, ut scilicet prima corda faciat D, secunda Γ, tertia G in grauibus quarta et quinta ambe unisone *d* constituant in acutis. Et tunc conscendere poterit a *gamma ut* usque ad $\overset{a}{a}$ duplicatum hoc modo. Diximus enim quod secunda corda per se facit Γ, per applicationem autem indicis faciet A, medii B, medici C in grauibus. Prima, que bordunus est aliarum, D solum facit, que quidem eo quod extra corpus uielle, id est a latere, affixa sit, applicationes digitorum euadit. Unde claues duas quas obmittit, scilicet E et F, quarta et quinta corde in dupla suplebunt. Tertia corda per se facit G, per applicationem indicis facit *a*, medii retorti *b*, eiusdem, sed cadentis naturaliter ♮, medici *c* acutum. Quarta uero et quinta per se faciunt *d* acutum, per applicationem indicis *e*, medii *f*, medici *g*, per applicationem autem auricularis $\overset{a}{a}$ duplicatum. Et talis uiella ut prius patuit, uim modorum omnium comprehendit et hic est modus primus temperandi uiellas.

Alius necessarius est propter laycos et omnes alios cantus, maxime irregulares qui frequenter per totam manum discurrere uolunt et tunc necessarium est ut omnes quinque corde ipsius uielle corpori solido affigantur, nullaque a latere, ut applicationem digitorum queant recipere, sic tamen sint disposite secundum sonum, ut easdem claues per se constituant quas modo primo. Et prima corda, secunda, tertia et quarta, sed non quinta, que non unisona cum quarta, sed sesquitertia fieri dicitur, id est in *g* collocata superacuto et tunc dicta corda quinta per applicationem indicis faciet $\overset{a}{a}$, medii retorti $\overset{b}{b}$; eiusdem, sed naturaliter cadentis, aliud $\overset{\natural}{\natural}$, per applicationem medici $\overset{c}{c}$, per applicationem uero auricularis $\overset{d}{d}$. De reliquis cordis sicut prius.

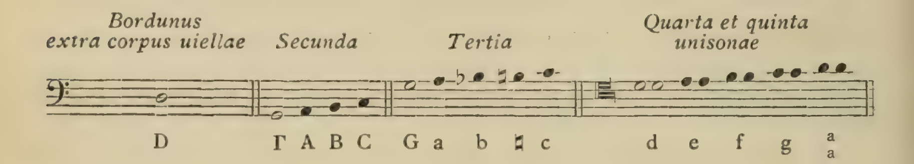
(1) Nous rapprochons un texte moins connu, mais très décisif, d'Elias Salomon, qui semble avoir vécu vers la fin du même siècle. « Sicut uidemus quod in uiella non sunt, nisi quinque chordae et tamen secundum diuersitatem tractuum chordarum puncti et sonus uiellae possunt multiplicari ultra quinque punctos pro uoluntate actoris et cantus qui regitur in illis instrumentis, uelint uel nolint actores : et instrumenta reguntur per artem istam et omnino subiiciunt huic arti, quidquid congrue cantari potest. » (Elias Salomon, *Scientia artis musicae*, c. IV, ap. Gerbert, *SS.*, III, p. 20.)

Tertius modus oppositus primo, eo scilicet quod prima et secunda corda facit Γ, tertia D, quarta et quinta *c* et in hoc quoque modo tertio uoces medie inueniuntur modo superius prenotato.
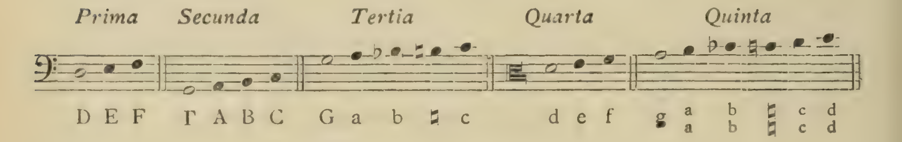
Quibus uisis et memorie commendatis totam artem uiellandi habere poterit, arte usui applicata (1).

Ce texte vénérable est en quelque sorte la plus ancienne méthode d'instrument qui nous soit parvenue. L'art de la vièle y est tout entier contenu. Aussi bien, l'interprétation en est-elle très claire, au moins en ce qui concerne les deux premières manières d'accorder l'instrument.

Voici la première dans la forme concrète de la notation moderne :



Voici maintenant la seconde :



Nous n'insisterons pas sur les bizarreries de l'une et l'autre disposition : on en trouvera la critique dans les travaux que nous avons précédemment mentionnés. La difficulté commence avec la troisième manière d'accorder l'instrument. Perne en donne la traduction suivante (2) d'après le texte du même manuscrit, que nous avons collationné et que lui-même déclare suivre.

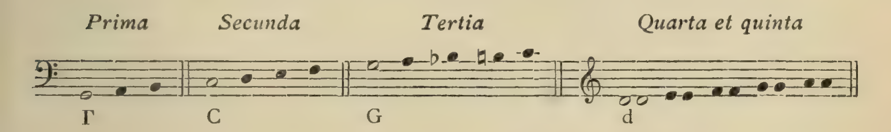
La troisième manière est opposée à la première en ce que la première corde donne Γ *ut* (*sol le plus grave*). C (*ut grave*) est donné par la seconde

(1) Paris, Bibliothèque nationale, ms. latin 16663, fol. 187 r°. Perne a connu ce ms. à son ancienne cote du fonds de la Sorbonne, lat. 1817. Le texte a été publié dans la collection des *Scriptores* de De Coussemaker, t. I, p. 152.

(2) Art. cité, p. 466.

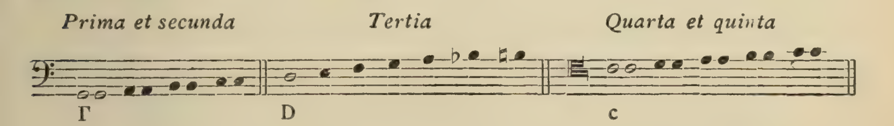
corde ; G (*sol octave de sol grave*) est donné par la troisième, D (*ré aigu*) par la quatrième et la cinquième corde. Et dans cette troisième manière, excepté le ♭ aigu (*si ♭ aigu*) que l'on ne peut former sur la cinquième corde, toutes les autres voix médiaires (*les sons obtenus par l'application des doigts*) se trouvent comme dans la première manière ci-dessus désignée.

Et, afin qu'il n'y ait point de méprise sur sa pensée, Perne en donne la réalisation musicale dans l'exemple suivant :



Cette traduction est une pure fantasmagorie, elle est la négation même de l'original : son seul intérêt est de nous montrer comment on travaillait à l'école de Fétis, comment travaillait Fétis lui-même, qui en 1876 reproduisait cette ridicule traduction dans son *Histoire générale de la musique*, au lieu de recourir au texte original de Jérôme de Moravie, publié par De Coussemaker dans la collection des *Scriptores* quelque quinze ans plus tôt.

Le texte de Jérôme de Moravie est sans doute fautif. Il nous donne l'accord



assez inattendu, impossible même en raison de l'intervalle de septième (D-c) à couvrir sur une seule corde, la position de la vièle sur la poitrine et non sous le menton ne permettant pas le déplacement de la main. Au surplus, nous n'avons aucune raison plausible de préférer une correction à une autre (1), mais nous avons tenu à reproduire ici dans sa forme première le texte de Jérôme de Moravie défiguré par ses commentateurs et à signaler la réelle difficulté qu'il présente, car ce document est le plus intéressant que nous ayons pour l'histoire de la vièle au treizième siècle.

(1) Hugo Riemann dans son *Handbuch der Musikgeschichte*, 2e partie, p. 153 (Leipzig, 1905) n'élève pourtant pas d'objection contre l'exactitude du texte de Jérôme de Moravie.

Nous avons fait cette digression dans la pensée de vérifier si la tessiture des pièces que nous venons d'étudier n'excède point les ressources de la vièle. En examinant l'*ambitus* de chacune d'elles, on arrive aux constatations suivantes :

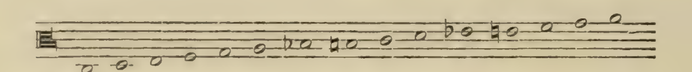
PREMIER FRAGMENT

Première pièce :	F — $\overset{a}{a}$
2ᵉ —	F — f

DEUXIÈME FRAGMENT

Première estampie :	D — g
2ᵉ —	C — d
3ᵉ —	C — e
4ᵉ —	C — f
5ᵉ —	E — $\overset{a}{a}$
6ᵉ —	C — e
7ᵉ —	D — f
8ᵉ —	C — f
Dansse —	E — f

Si nous faisons la synthèse de ces résultats partiels, il apparaîtra que ces mélodies ne dépassent pas le C au grave et l'$\overset{a}{a}$ à l'aigu. Ainsi nous arrivons à cet *ambitus* général :



qui reste dans les limites de l'instrument selon la seconde forme d'accord indiquée par Jérôme de Moravie.

Toutefois cette hypothèse demeure extrêmement fragile, et il nous tarde de revenir sur un terrain plus solide pour clore la série de problèmes musicologiques soulevés par les textes que nous étudions.

Ces estampies et ces danses nous font voir enfin comment on écrivait pour la vièle au début du XIVᵉ siècle, et une telle constatation n'est point indifférente, car elle nous permet de ramener à sa juste valeur un texte de Jean de Muris, dont volontiers on serait tenté d'exagérer la portée. Voici ce passage :

Cordalia etiam quedam progressiue temperantur ut cithare et psalteria, organistrum, monocordum et similia : et *hec habent signa propria suarum notarum* (1).

Nos estampies sont bien destinées à être jouées sur des instruments à cordes, *cordalia*, mais nous ne voyons pas que dans la notation qui nous les a conservées, il soit fait usage de ces signes spéciaux, *signa propria*, mentionnés par Jean de Muris. Ce que l'on peut remarquer, disons même ce qu'il faut remarquer, c'est un emploi très habile et très souple des ligatures. La *breuis* ne se rencontre isolée que par exception. Cette abondance de ligatures est en effet caractéristique de la musique instrumentale. Là où la musique vocale, *supra litteram*, employait les notes simples, la notation des instruments, *sine littera*, groupait ces notes simples en ligatures. Les textes sont nombreux et formels.

Et notandum quod quedam figure accipiuntur sine litera et quedam cum litera. Sine litera coniunguntur in quantum possunt uel poterunt, cum litera quandoque sic, quandoque non (2).

Notandum est quod differentia est dicendo cum litera et sine litera, quoniam sine litera fiat ligatio punctorum iuxta duas, uel tres, uel quatuor, etc., ligatas quantum plus poterit secundum quod melius competit... Cum litera uero quandoque fit ligatio quandoque non ; sed in maiori parte plus distrahuntur quam ligantur (3).

Ille que sunt sine littera, debent prout possunt amplius ad inuicem ligari (4).

Ligatura est plurium notarum contractus ut quia quidem cantus organici sunt sine littera, notis coniungunt propter breuitatem ligaturarum (5).

Alia regula est quod numquam debet poni simplex, uel non ligata ubi potest poni ligata, uel composita..... Omnis figura non ligata debet reduci ad ligatam per equipollentiam (6).

Ce qui revient à dire que dans la notation instrumentale du

(1) Jean de Muris, *Summa musica*, c. XII, dans les *Scriptores* de Gerbert t. III, p. 214.— Voir H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, p. 211.
(2) Anonymus IV, *ap.* De Coussemaker, *SS.*, t. I p. 341.
(3) Id., *ibid.*, p. 343.
(4) Aristote, *ibid.*, p. 269.
(5) Walter Odington, *ibid.*, p. 242.
(6) Jean de Garlande, *ibid.*, p. 103.

moyen âge, il s'agissait de traduire, en les conservant selon la théorie mensuraliste de la ligature, les valeurs simples des notes. Ainsi le dessin rythmique *supra litteram :*

deviendra en ligature

sans que la signification soit changée. Elle reste dans les deux cas

3/4

Autre exemple : là où pour le chanteur le musicien écrira

pour le joueur de vièle, au contraire, il faudra noter :

l'exécution restant la même

3/4

Le texte de Jean de Muris est donc exact, mais dans la mesure seulement où il se trouve confirmé par l'Anonyme IV, Aristote et Walter Odington : il ne s'agit point d'une notation inconnue et perdue, mais de l'appropriation aux instruments de la séméiographie franconienne. Peut-être même, si l'on se souvient du rôle important que jouent les ligatures dans les *tenors* de motets, a-t-on le droit d'y trouver un argument nouveau en faveur de la thèse, énoncée au début de ce travail, qui considère cette partie comme ayant été jadis confiée aux instruments. Nous reviendrons prochainement sur cette question.

Les conclusions, que nous avons à dégager de cette étude, ne feront qu'en résumer les points principaux.

I. Les textes interpolés du manuscrit français 844 de la Bibliothèque nationale, que nous venons d'examiner, sont au nombre des plus anciens monuments connus de la musique instrumentale

proprement dite au moyen âge : on peut en fixer paléographiquement l'écriture aux premières années du XIVe siècle.

II. Ces pièces, estampies et danses royales, sont écrites dans la plus parfaite conformité avec les règles assignées par Jean de Grocheo à la composition instrumentale.

III. A quel instrument ces compositions étaient-elles destinées ? Nous pouvons sans hésiter répondre que nous avons devant nous des textes musicaux destinés à la vièle, l'instrument favori des jongleurs.

IV. Enfin, ces textes nous montrent comment on écrivait pour les instruments à l'âge de la notation franconienne.

Et voici enfin la raison qui, selon nous, détermine l'intérêt historique des pièces que nous venons d'étudier : c'est qu'elles sont, en plein moyen âge, les premiers vestiges d'une tradition française de musique instrumentale, qui se développera au quinzième et au seizième siècle en faveur des joueurs de luth et des joueurs d'orgue, qui au dix-septième et au dix-huitième siècle surtout s'épanouira avec les maîtres violonistes de l'école des Rebel et des Leclair, avec les violistes formés autour de Marais et de Sainte-Colombe, qui aboutira en une dernière étape au rôle prépondérant de l'élément symphonique dans le drame lyrique contemporain. Ces origines, pour humbles et modestes qu'elles soient, valent toutefois d'être signalées. A l'âge où nous sommes, au début du quatorzième siècle, les instruments de musique sont proscrits de l'église, où, seul, l'orgue peut faire entendre sa voix. Ils chantent donc pour le monde laïque. Le siècle de saint Louis est celui où la musique commence à oublier le plus complètement ses origines religieuses, et nos estampies sont les précieux témoins de cette évolution.

Pierre Aubry.



GLUCK ET JEAN D'UDINE

Si l'on estime que l'impersonnalité est la première qualité de l'historien, il faut détourner des travaux historiques M. Jean d'Udine, auteur d'une monographie aussi subjective qu'intéressante du chevalier Gluck. Loin de s'effacer derrière son sujet pour dissimuler ses goûts, ses aspirations et ses haines, il les affirme, les développe et prend prétexte de tous les incidents de la vie de son héros pour nous exposer ses chères théories. A la fin de son volume, je n'avais peut-être pas appris grand'chose de neuf sur l'auteur d'*Armide*, mais j'avais fait ample connaissance avec celui des *Chants de la Jungle.* Je ne m'en plains pas: le tête-à-tête avec M. Jean d'Udine est plein d'agréments, et l'on ne saurait passer cent vingt pages en plus charmante compagnie. Aussi bien il faut posséder une personnalité vigoureuse pour transparaître ainsi sous chaque page du récit. C'est donc avec une quasi-admiration pour son afflux d'idées que j'entreprends de chicaner le savoureux écrivain sur les aphorismes personnels dont il a étoilé son étude gluckiste.

Dès l'abord nous sommes fixés sur sa méthode de travail et son dédain des fiches documentaires. Jean d'Udine, qui tient à ne pas passer pour un rat de bibliothèque, déclare : « Nous ne « donnerons pas de bibliographie de Gluck. Les ouvrages d'en- « semble sur l'homme et l'œuvre sont très peu nombreux. Jus- « qu'ici l'on n'en avait publié qu'un seul en France (!), un livre « très complet, d'ailleurs, le *Gluck et Piccini*, de Gustave Des- « noiresterres. Ce volume se réfère avec beaucoup de soin aux « quelques ouvrages allemands consacrés à l'auteur d'*Alceste*... « etc. »

On ne peut mépriser plus cavalièrement les deux volumes d'A. B. Marx, *Gluck et ses œuvres* (Berlin), traitant de la partie technique, l'ouvrage de Siegmeyer et celui de Riedel (Vienne), et aussi le livre d'Antoine Schmid (Leipzig), qui fixe avec une minutie précise tous les détails biographiques relatifs à Christophe-Willibald. A ne considérer que la production française, on peut s'étonner de voir Jean d'Udine oublier le consciencieux volume de Barbedette (1822), mépriser le livre de Miel

(1840) et les études biographiques de Solié (1853), négliger aussi les contributions personnelles de MM. Troplong, de Kermoysan, Gustave Bertrand, la traduction des lettres de Gluck par Guy de Charnacé et faire fi des nombreuses monographies consacrées à chacun des opéras du bon chevalier par Mignard, Baudoin, F. de Villars, etc...

Même désinvolture à propos de la guerre glucko-picciniste. Cette lutte de deux esthétiques est traitée dédaigneusement par Jean d'Udine de « chamailles entre des littérateurs et des barreurs de croches » ! Et, pour écarter définitivement de sa route cette ennuyeuse aventure, il ajoute : « Etudier l'histoire du gluckisme et du piccinisme, c'est se documenter sur un litige passionnant à coup sûr..., mais ce n'est apprendre rien de précis ni d'utile sur Gluck et sur son art. » Lors, tranquillisé par cette déclaration, bannissant tout vain regret, l'auteur passe à un autre exercice.

Je ne suis pas certain qu'il ait raison. Certes, plusieurs combattants de cette longue escarmouche artistique luttèrent sans bien savoir pourquoi. Les gens de lettres de l'époque se ruèrent dans la mêlée avec cette autorité irrésistible que donne l'incompétence, poussant des cris de guerre dépourvus de toute signification musicale. Mais si les opinions de Voltaire et de Mme du Deffand sur la réforme gluckiste se peuvent négliger sans remords, il me semble que Marmontel, La Harpe, d'Alembert, Guinguené, l'architecte Coquéau, l'abbé Arnaud, le bailli du Rollet, Corancez et surtout Suard, le fameux « Anonyme de Vaugirard », nous ont laissé des écrits significatifs. En lisant Suard et Arnaud, porte-paroles presque officiels de Gluck, c'est le fond même de la pensée de l'auteur d'*Alceste* que nous touchons dans leurs lettres et leurs articles. Pourquoi donc mépriser ce moyen de connaître avec sûreté les intentions du novateur ? Gluck ne fut pas un révolutionnaire inconscient. Rien de plus raisonné, de plus volontaire, que les efforts de ce créateur résolument analyste qui, parfois, scandalise, tant il prend un médiocre souci de l'inspiration musicale dans ses conceptions minutieusement préméditées où rien n'est laissé au hasard. Les moindres paroles d'un tel homme méritent donc d'être recueillies, même sur les lèvres de ses amis ou de ses ennemis, si l'on veut comprendre parfaitement sa vie et son art. Je souhaite que l'ami d'Udine me prouve mon erreur, et qu'il eut raison de sauter délibérément, à pieds joints, par-dessus toute cette querelle.

Je souhaite aussi que les musicographes friands de statistiques et de précision chronologique ne s'abattent pas sur son *Répertoire des œuvres dramatiques de Gluck*. Ils lui tiendraient rigueur

d'avoir osé écrire : « Il n'y a aucun intérêt à énumérer les pièces qu'il a pu écrire en dehors de ses opéras. »

Au point de vue documentaire, il ne serait pourtant pas inutile de connaître du moins le nom de toutes les œuvres du compositeur; outre les huit mélodies sur les poèmes de Klopstock et l'oratorio du *Jugement dernier*, on pourrait signaler, entre autres, le psaume VIII (*Domine, Deus noster*), les six symphonies et le *De Profundis* pour orchestre et chœurs qui figurent dans les catalogues les moins détaillés. D'ailleurs, la liste des opéras, la seule que l'auteur prétende dresser complètement, me paraît, elle aussi, incertaine. J'y note l'oubli du *Telemacco* (1) (1750) joué à Rome, de la *Danza*, de Métastase (1755), jouée à Luxembourg, de l'*Innocenza giustificata* (1756) jouée à Vienne, de l'*Ivrogne corrigé* (1760), opéra-comique joué dans la même ville, de la première version de l'*Arbre enchanté*, qui date de 1762 et non de 1775, et qui fut ainsi créé à Vienne treize ans avant d'être modifié à l'usage de Versailles. J'indique encore un autre opéra-comique, joué la même année à Vienne : « On ne s'avise jamais de tout », titre qui pourrait servir d'épigraphe au volume de Jean d'Udine.

Ah! si l'on voulait être complet, rappeler qu'en 1765 Gluck faisait représenter à Vienne une nouvelle version de son *Telemacco* sous le nom de *l'Isola di Circe*, et que ce fut également une nouvelle *Cythère assiégée* dont se régala Paris en 1775 !...

Mais, encore un coup, l'original et combatif esthéticien n'a rien d'un rongeur de manuscrits. Il néglige ces détails parce qu'il trouve plus urgent de lancer quelques vérités premières de sa façon ; au vrai, Gluck n'est rien pour lui qu'un prétexte à entamer une de ces controverses artistiques où il excelle et dans lesquelles il dépense tant de troublante ingéniosité.

L'important est d'énoncer le grand principe des formes et de transcrire le long exposé, confié l'été dernier au *Courrier Musical*, sur les mélodies du « premier, du second et du troisième type ». Il urge de révéler que « les harmonies conso-
« nantes et tonales représentent un maximum d'organisation
« correspondant aux formes anthropistiques de l'air, tandis que
« les harmonies dissonantes et chromatiques représentent des
« degrés d'organisation moins stricte et correspondent aux
« formes métanthropiques de la libre mélodie et du récitatif. »
Il ne faut pas perdre cette occasion de nier la possibilité d'une

(1) Le *Telemacco* a ceci de particulièrement intéressant que l'un de ses chœurs est devenu un des principaux motifs de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* et que son ouverture est celle d'*Armide*.

orthodoxie musicale et d'écrire : « En matière de qualité, il n'y a pas de critérium » !...

Un petit volume serait nécessaire pour discuter toute cette littérature ; je ne compte pas l'entreprendre, mais je manifesterai ingénument ma surprise en face de ce dogmatisme intransigeant. En quoi diable un accord dissonant peut-il passer pour moins organisé qu'un accord consonant ?

Il me semble qu'une septième de dominante avec ses notes à tendances définies, ses degrés à résolution obligatoire et la fonction tonale de ses éléments constitutifs, représente une organisation très supérieure et beaucoup plus stricte que celle d'un brave accord parfait dont l'agrégation est dépourvue de toute propriété de ce genre. C'est donc, — ô terreur ! — la septième qui devrait être anthropistique et l'accord parfait qui passe à la métanthropie ? Non, c'est trop affreux d'y songer !...

Sans discuter la grave question du subjectivisme en matière de goût, je m'étonnerai seulement que l'ardent métaphysicien, après avoir énergiquement nié l'existence de tout critérium de qualité, déclare que « la mélodie de Mozart l'emporte infiniment comme *qualité* sur celle des Italiens, qu'*Alceste* est « d'une beauté beaucoup plus constante » qu'*Orphée*, et qu'une valse de Métra « ne vaut pas telle psalmodie liturgique ». De quel droit, cher ami, vous prononcez-vous sur une question de qualité après avoir si formellement prohibé les jugements de cette espèce ?

Mais la partie la plus inquiétante de l'ouvrage est encore celle où notre terrible idéologue jette un coup d'œil d'ensemble sur les écoles musicales modernes et les rattache à la réforme gluckiste.

Tout d'abord, j'aurais voulu une définition précise de ce qui, pour Jean d'Udine, constitue l'essence même du « gluckisme ». Qu'entend-il par ce mot ? Est-ce la subordination de la musique aux paroles ou le triomphe de la « motricité » des airs organisés ? Les deux, sans doute, si j'en crois ses exemples ; mais, par malheur, ces deux qualités semblent un peu contradictoires. C'est ainsi que je m'explique mal cette critique de l'art wagnérien : « La mélodie continue de Wagner est un sophisme. Wagner, qui se croyait un bon gluckiste, ne l'était pas. » A quoi bon démontrer que c'était le respect même de la prosodie et du mot expressif qui détournait Wagner des phrases carrées et des « airs » à compartiments qui sont les grands ennemis de la vérité musicale ? Loin d'être un mauvais gluckiste, l'auteur de *Parsifal* le fut au contraire plus logiquement et plus complètement que son maître !

On demeure également surpris de la généalogie établie dans

l'école française : « Gounod, Bizet, Félicien David, sont des gluckistes », déclare Jean d'Udine qui vient de refuser à Wagner ce qualificatif ! Il y aurait beaucoup à dire sur le respect que Gounod et Félicien David accordaient non seulement au sens des paroles, mais même à leur prosodie; n'insistons pas ; toutefois, de plus fortes émotions nous sont réservées.

Sachez, en effet, que depuis quelque temps on recommence à blasphémer contre *Armide* et *Alceste*. Et qui donc, s'il vous plaît ? Ce serait, ô surprise, « la Littérature !... la Littérature qui n'aime pas les airs, parce que les airs, c'est trop de musique ! » Et ce serait cette blasphématrice qui « psalmodierait, balbutierait presque le dialogue de *Pelléas* » ! Que de sujets d'étonnement dans une seule phrase ! Qui aurait soupçonné la littérature de ne pas aimer les airs, elle qui a toujours marché à l'arrière-garde du mouvement musical, qui découvre les génies le jour de leur mort et qui est actuellement le dernier rempart de l'italianisme et de la romance dramatique de nos pères. Et qui eût songé à voir en elle la nourrice de Debussy ? En tout cas, ce fut, pour l'auteur de *Pelléas*, une nourrice qui lui réserva jusqu'ici plus de taloches que de caresses !

Mais quelle angoisse pour les esthéticiens de bonne volonté ! Voilà Debussy traité en ennemi de la réforme gluckiste, lui qui a dépassé encore Wagner dans le respect du mot et la subordination de l'expression musicale à l'expression poétique ! Comment s'y reconnaître ?... Bien plus, Jean d'Udine motive sa condamnation de la façon suivante : « Le prégluckisme (c'est ainsi qu'il désigne l'esthétique debussyste) aurait tort de se croire dramatique ou *psychologique*, il ne saurait être que décoratif. » Et pourquoi cela ? Parce qu'il se cantonne dans les mélodies du premier et du second type. Or, si nous nous reportons aux définitions des trois « types » de mélodies, nous trouvons ceci : « Les mélodies du premier et du second type étroitement appropriées à la sensation ou au sentiment inspirateurs en traduisent méticuleusement toutes les particularités, l'air ne peint que synthétiquement des aspects d'ensemble, etc... » Donc, en reniant les airs (troisième type), en recherchant les psalmodies (premier type) et les récitatifs (second type), il est certain que Debussy « traduira méticuleusement toutes les particularités du sentiment inspirateur », et que, par conséquent, il fera d'excellente psychologie musicale !... Si j'étais logicien, je m'effarerais.

Mais arrêtons ce petit jeu. Ces quelques exemples suffisent pour montrer le danger des trop belles classifications. Qui veut trop prouver ne prouve rien. On s'étonne d'autant plus de ces

curieuses inconséquences que l'auteur termine son ouvrage par une phrase pleine de sagesse qui — inconséquence suprême — ruine tous ses ingénieux échafaudages. « Ne quittons pas le chevalier, dit-il, sans nous rappeler qu'au moyen de beaux arguments, beaucoup de bons esprits méconnurent ses chefs-d'œuvre. Disons-nous bien que ce n'est pas avec l'intelligence qu'il faut écouter la musique, mais avec les sens et le cœur. » Voilà qui est bien pensé et bien dit ; mais pourquoi Jean d'Udine a-t-il attendu la cent vingt-quatrième et dernière page de son volume pour énoncer cette vérité, digne de figurer dans une préface ? Pourquoi ?... Parce que cela l'eût détourné de faire son livre, et c'eût été grand dommage ! D'ailleurs, pour oublier les contradictions qu'on y rencontre, souvenons-nous qu'il n'y a que Dieu et les imbéciles qui ne se contredisent jamais... L'ami d'Udine est tout le contraire d'un imbécile.

Henry GAUTHIER-VILLARS.



ESQUISSE POUR UNE HISTOIRE
DE LA MUSIQUE ARABE
EN ALGÉRIE (1)

LES CHANTS DU MUEZZIN

1° *Appel à la prière du rite Maleki.* — Chant presque toujours monosyllabique d'un ambitus très restreint, admissible comme type des chants arabes les plus anciens.
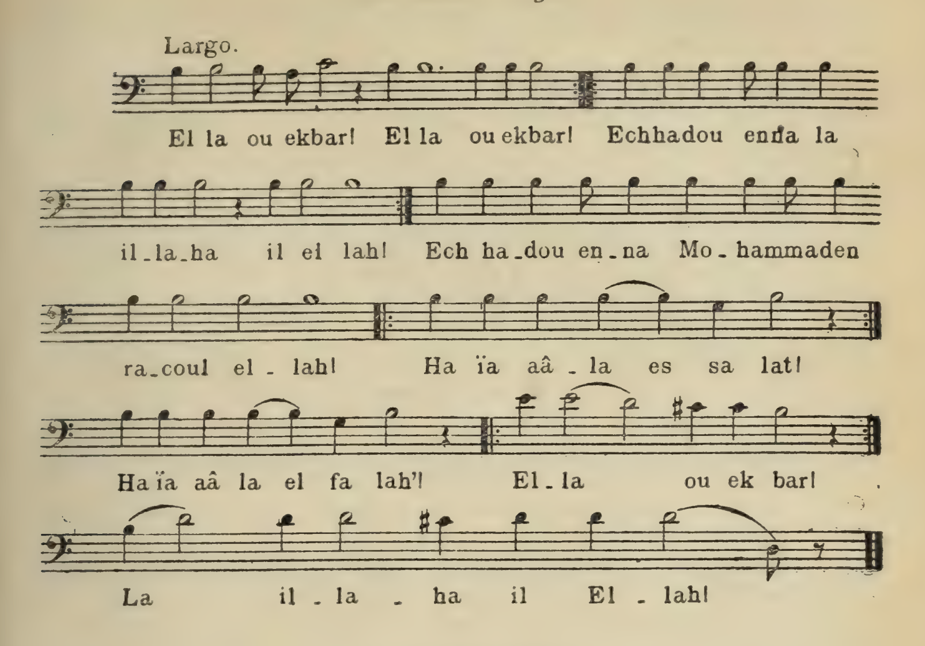
2° *Appel à la prière du rite Hanefi.* — En comparant ces deux chants, on constatera que le second, plus varié, moins rigide, avec des vocalises assez longues sur une syllabe, correspond à une période musicale plus raffinée.

TRADUCTION DES PAROLES ARABES.
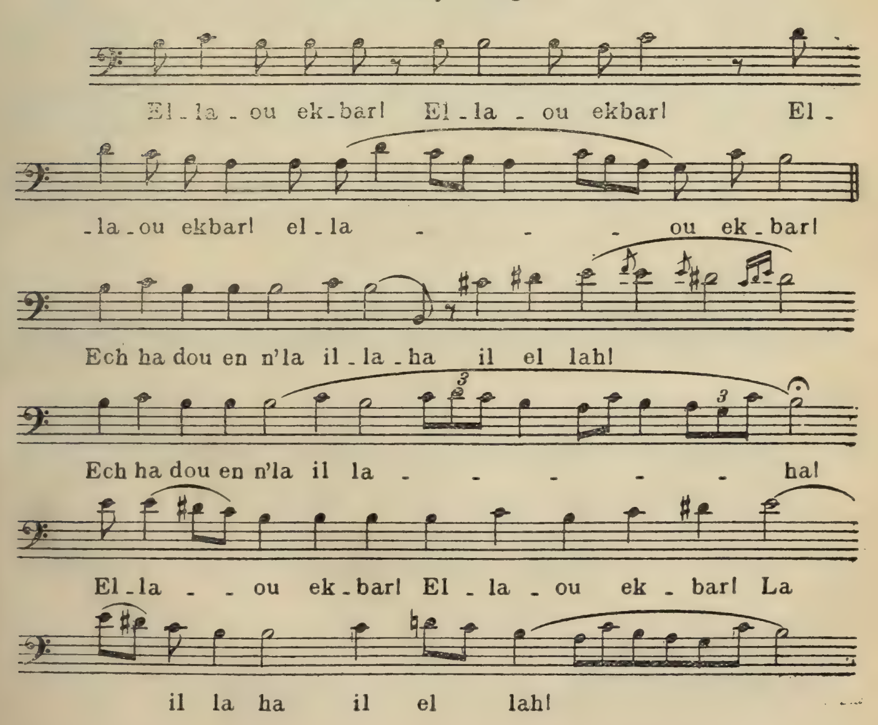
Dieu est grand. — Proclamez qu'il n'y a de Dieu que Dieu. — Proclamez que Mohamed est le prophète de Dieu. — Venez pour la prière. — Venez pour la prière, ô peuple. — Dieu est grand. — Il n'y a de Dieu que Dieu.

(1) Suite et fin. Voir le *Mercure musical* du 15 août 1906.

Rite Maleki d'Alger



Rite Hanefi d'Alger



II

MUSIQUE CLASSIQUE OU MUSIQUE DE GRENADE

Cette pièce fait partie de la Nouba, du mode *remel maïa*.

Dans la Nouba, le *Messeder* est une des premières parties qui se chantent sur un mouvement lent et qui, interprétées par plusieurs voix d'hommes à l'unisson, produisent toujours un grand effet.

On remarquera la profusion d'ornements de la mélodie et on comparera à la version chantée la version que reprennent les instruments sur un mouvement deux fois plus rapide.

TRADUCTION DES PAROLES ARABES.

1[er] Couplet : *C'est un opprimé, une victime, qui a souffert de tes injustices et qui exhale sa plainte debout devant ta porte.*

2[e] Couplet : *Je suis anxieux et le souci m'accable si ton ombre vient à me quitter et à s'éloigner de moi.*

3[e] Couplet : *C'est une chose convenue, indiscutée, que parmi les amants au doux visage, où trouver celui qui est aussi beau que toi ?*

Metlaâ : *Je t'ai placé dans mon cœur comme une petite bougie qui brûle sans jamais s'éteindre, j'en jure par Allah !*

Mais si tu laisses périr ma flamme, je guérirai, ô mon frère, avec l'aide d'Allah.

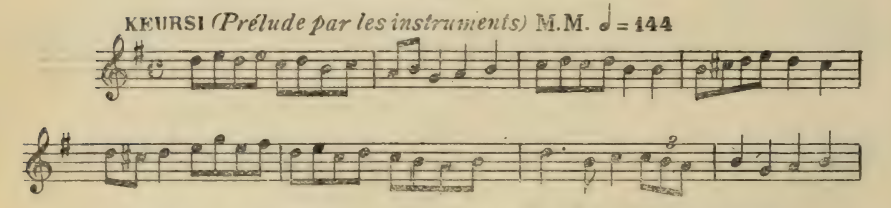
Trois couplets et leur *metlâa* forment une *bit* (une maison), et les mélodies classiques comportent souvent plusieurs *bit*.

MESSEDER DE LA NOUBA

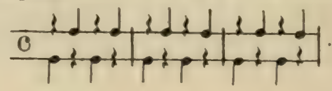
Du Mode Remel Maïa

MOUDELOUM OUA MOUCHTAKI

KEURSI *(Prélude par les instruments)* M.M. ♩ = 144

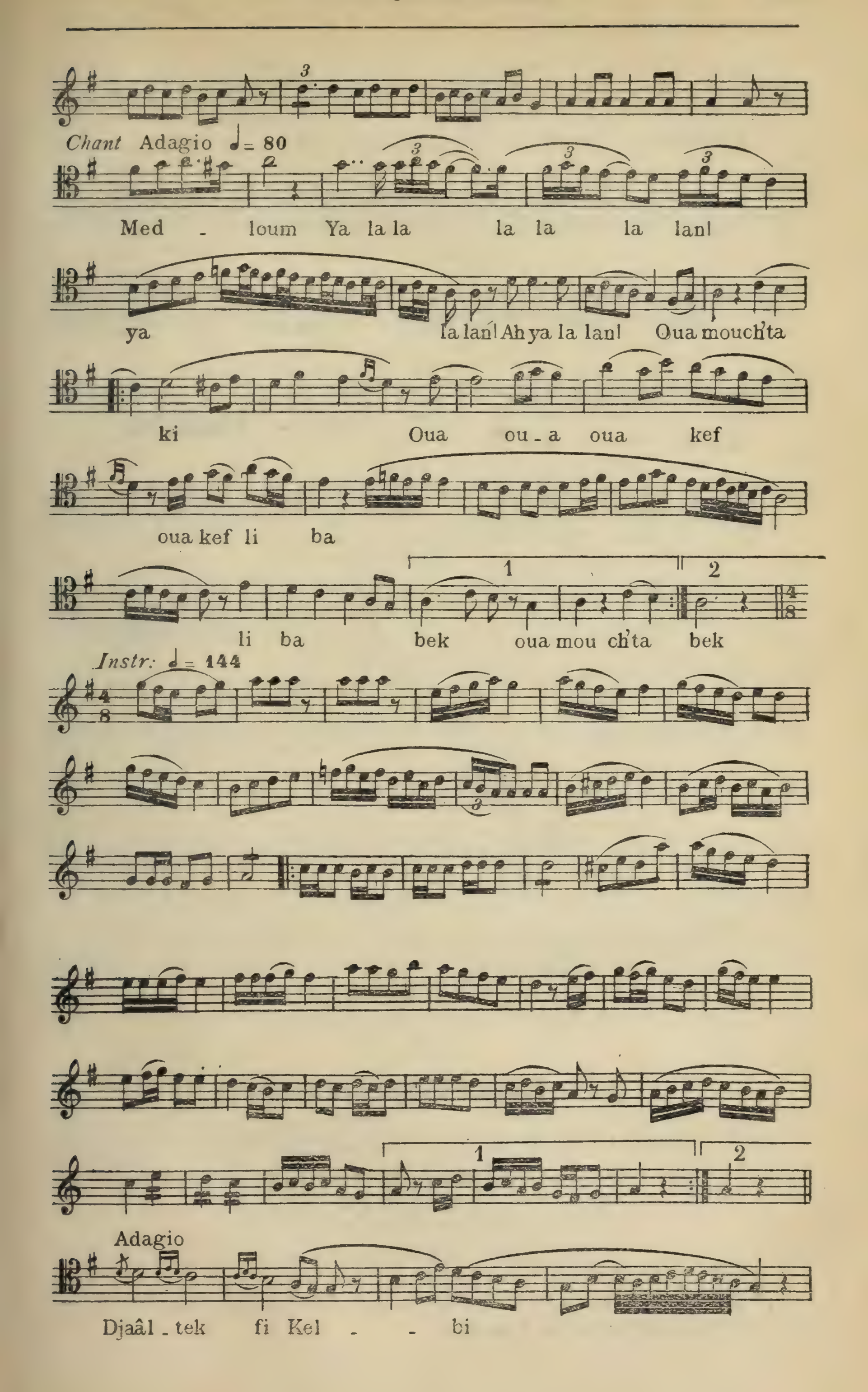


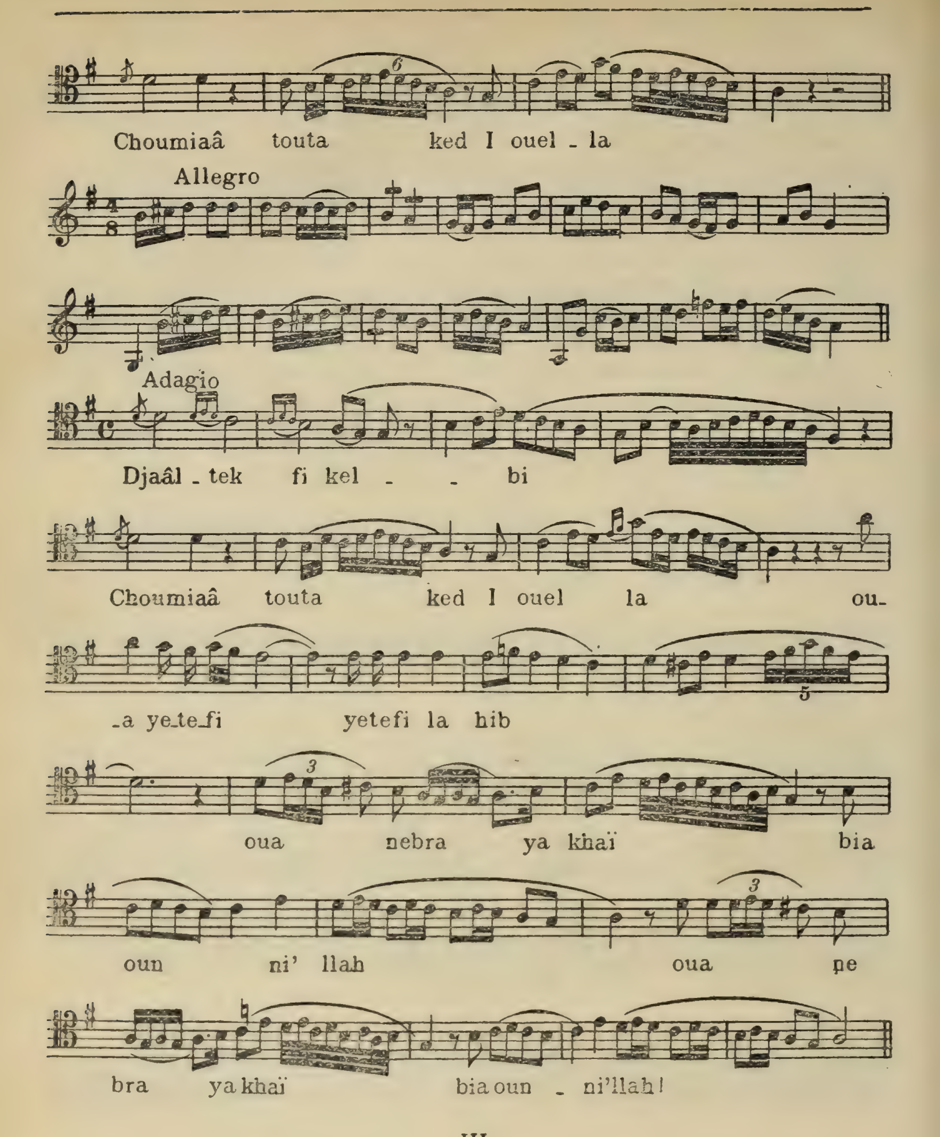
Rythme d'accompagnement du Tar *ou tambour de basque*



Les notes inférieures sont frappées sur la peau du TAR par les doigts de la main droite.

Les notes supérieures sont frappées par les doigts de la main gauche qui tient l'instrument sur les petites cymbales de cuivre insérées dans la monture.


Chant Adagio ♩= 80
Med - loum Ya la la la la la lan!
ya la lan! Ah ya la lan! Oua mouch'ta
ki Oua ou - a oua kef
oua kef li ba
li ba bek oua mou ch'ta bek
Instr: ♩= 144
Adagio
Djaâl - tek fi Kel - - bi



III

MUSIQUE CLASSIQUE MODERNE

Cette chanson, bien que moderne, est considérée comme classique à Alger à cause de sa composition rigoureusement conforme aux lois de la chanson ancienne et de sa forme sévère et archaïque.

TRADUCTION DES PAROLES ARABES.

1° Ghessen (*couplet*). — *La taille qui m'a séduit*, — *Qui m'a distrait*, — *Je n'ai pas désespéré de la posséder.*

2[e] Ghessen. — *O mon âme, ô mon basilic, — Comme tu me tyrannises! — Je bois, et mon verre ne peut plus me suffire.*

3[e] Ghessen. — *Comment ai-je pu retenir mes larmes, — lorsque m'est parvenue ta lettre, — ô le plus aimé des hommes.*

Metlaâ. — *Je t'ai obéi comme au Sultan, dès que tu m'as avoué le secret de ton amour.*

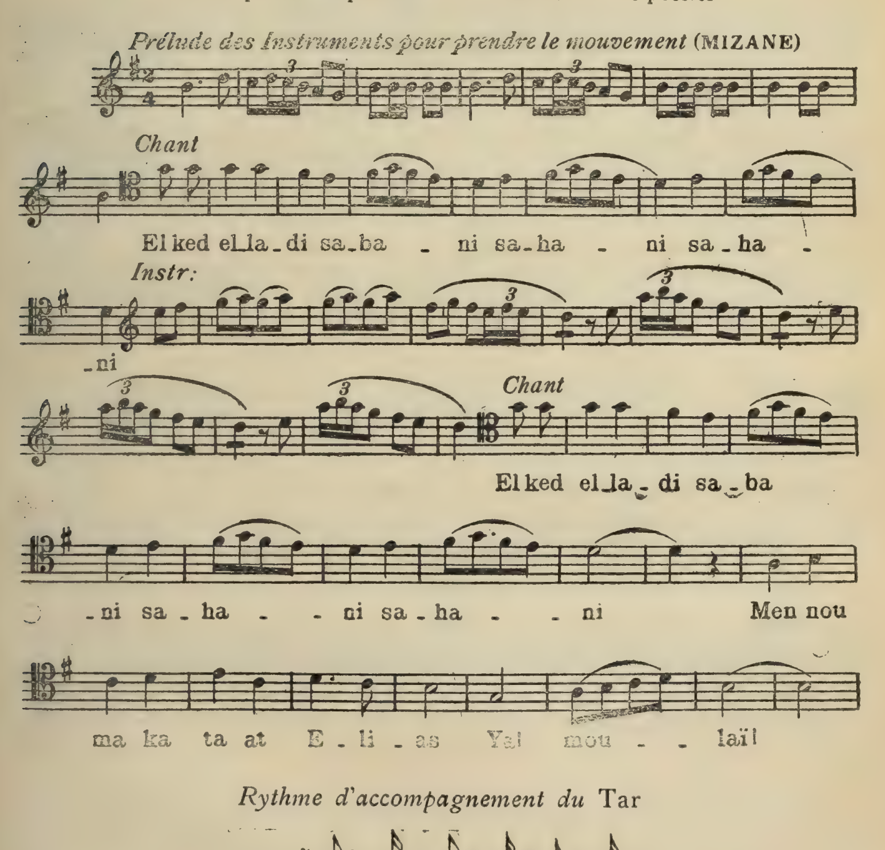
Redjou. — *Si la faute provient de toi, — avoue qu'elle provient aussi un peu de toi. — En tout cas, j'accepte la décision que t'inspirera ton cœur.*

Le redjou (retour) se chante sur un fragment mélodique pris au commencement de la chanson.

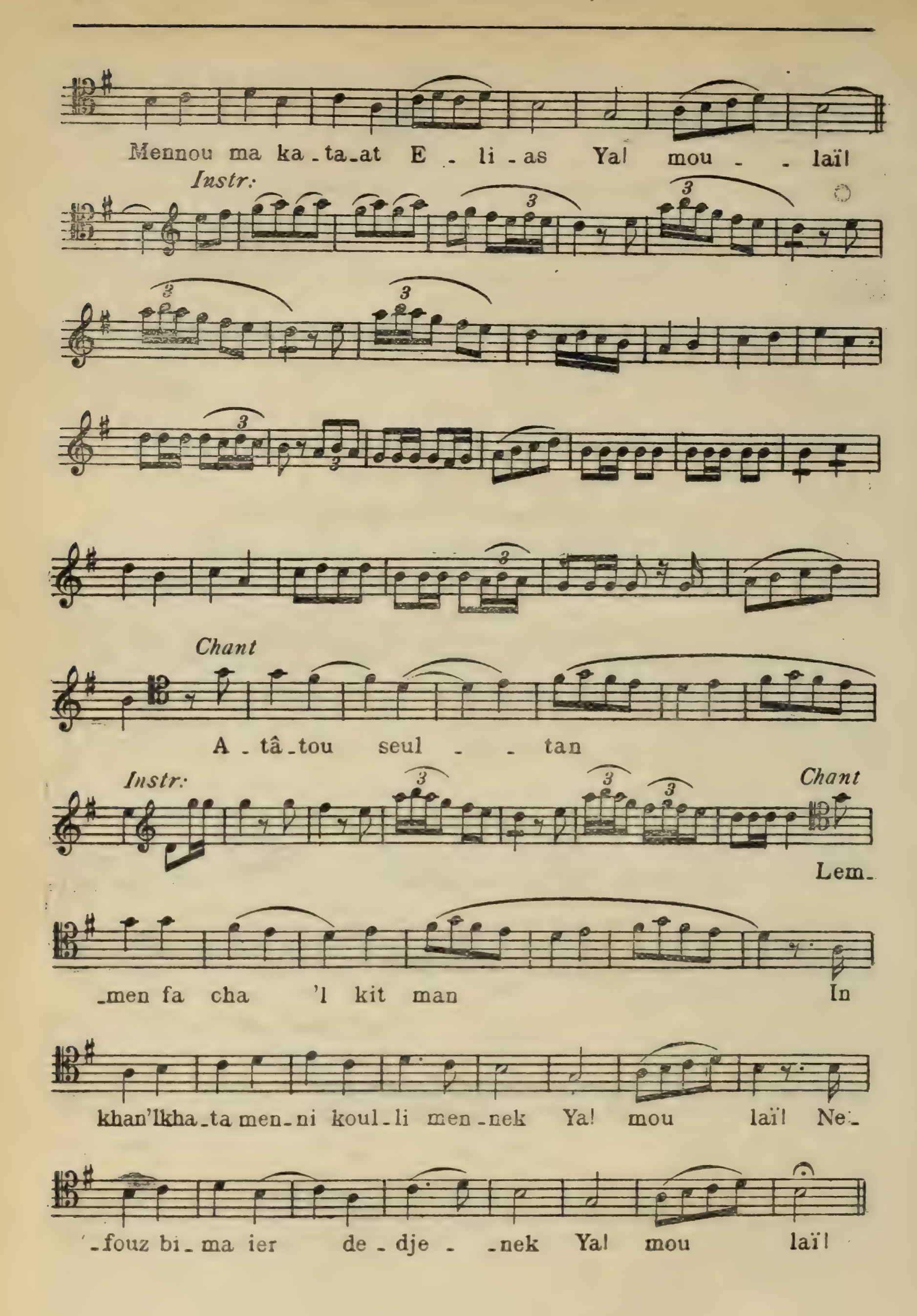
EL KEL ELLADI SABANI

Chanson sur le Mode Sika

Composée par Mohamed ben Ali Sfindja d'Alger
Sur des paroles empruntées à un vieux recueil de poésies



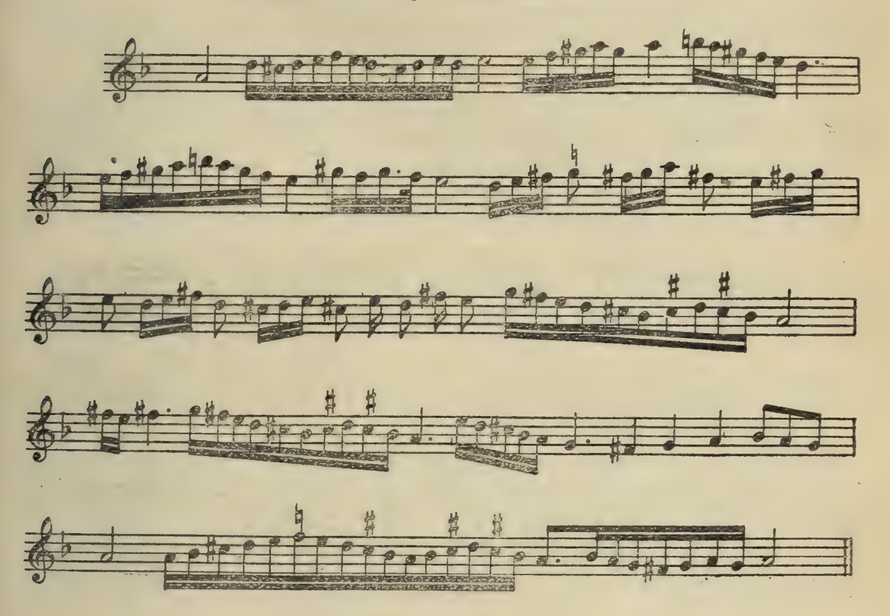
Rythme d'accompagnement du Tar


Mennou ma ka-ta-at E - li - as Ya! mou - - laï!
Instr:
Chant
A - tâ-tou seul - - tan
Instr:
Chant
Lem-
-men fa cha 'l kit man In
khan'lkha-ta men-ni koul-li men-nek Ya! mou laï! Ne-
-fouz bi-ma ier de-dje - -nek Ya! mou laï!

PRÉLUDE DE LA TOUCHIAT

Du Mode Zidane

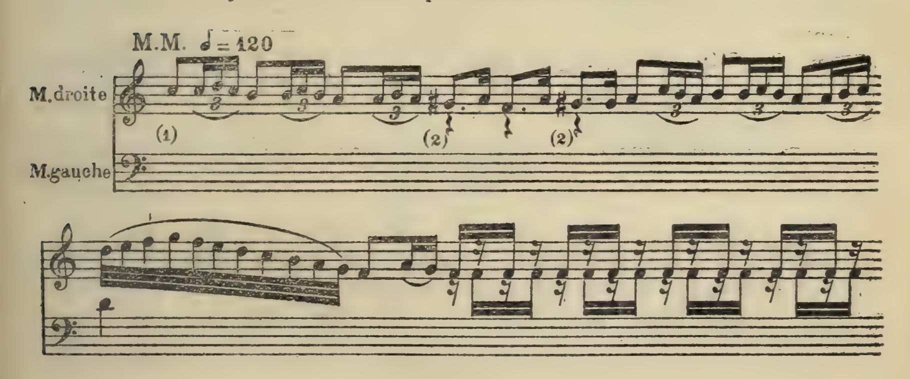
Tlemcen. Recueilli par M. Mostafa ben Aboura



MESTEKHBER

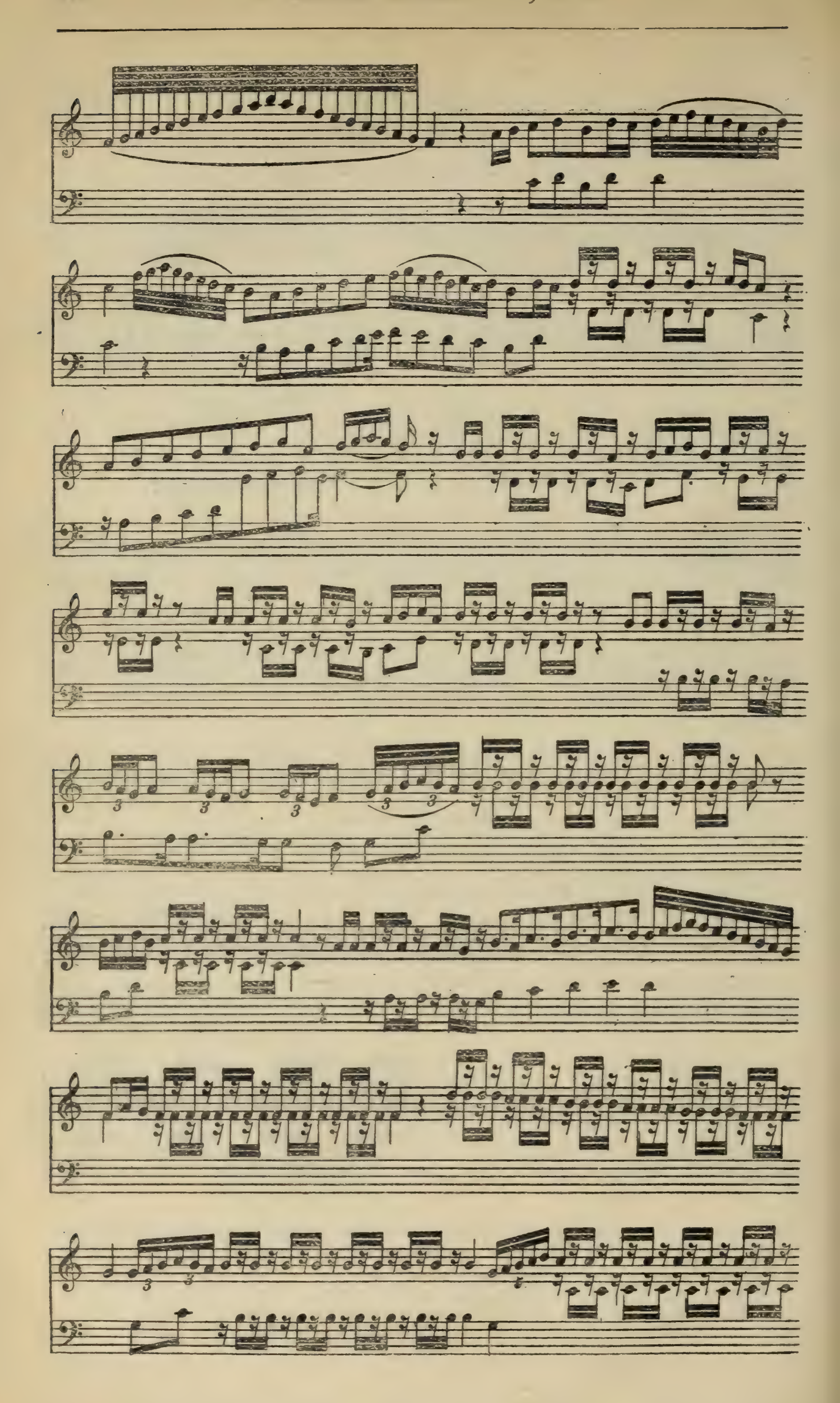
Du Mode Moual

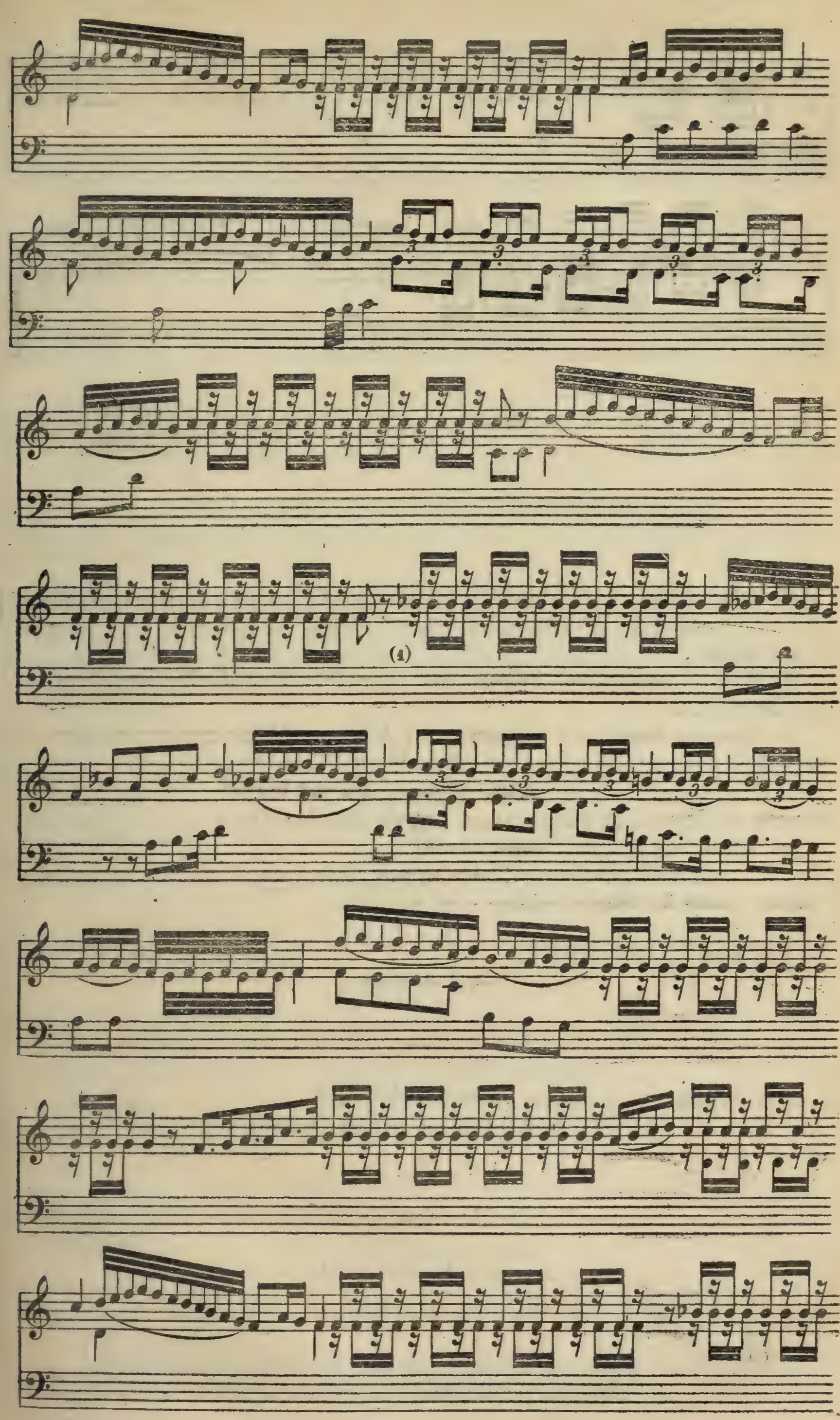
Joué sur le Kanoun par Kaddour Oulid Ettebib



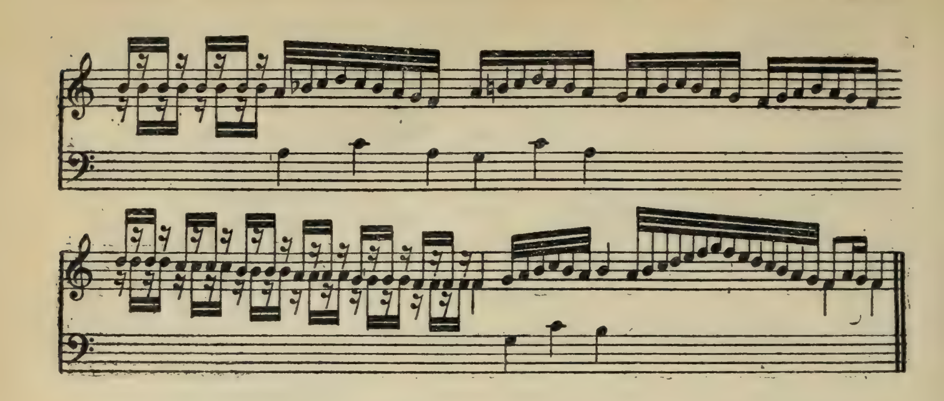
(1) L'index métronomique n'est ici que pour donner un aperçu du mouvement général, le MESTEKHBER n'est pas accompagné par les instruments de percussion et n'a, à proprement parler, aucune mesure.

(2) Pour faire le *Sol* ♯ qui n'est pas dans la tablature naturelle de l'instrument, l'exécutant appuie la tranche du pouce gauche sur le *Sol* un peu en avant de la clé.





(1) Le *si* ♭ se fait en appuyant la tranche du pouce de la main gauche sur la corde *la*.



IV

CHANSONS ET ARIETTES POPULAIRES

1° *Rana djinak.* — Chanson populaire traditionnelle pour commencer une fête indigène. Mariage, baptême, quêtes religieuses, etc. (Mode remel maïa.)

2° *Kadria senâa.* — Ariette du répertoire des chanteuses arabes (mode zidane.)

3° *Chanson tunisienne* populaire en Algérie. (Mode mineur moderne, sauf la dernière reprise qui finit dans le mode zidane.)

4° *Djatni bria.* — Petit refrain populaire sur lequel se chantent des tercets nombreux et qui sert aux improvisations des poètes et chansonniers satiriques locaux (mode aarak).

5° *Bekaou aâla Kheir.* — Chanson populaire traditionnelle pour terminer toutes les fêtes et séances de musique.

RANA DJINAK.

1er Couplet. — *Nous sommes venus ! ô lumière de mes yeux*
Nous sommes venus ! mon feu ! mon feu

2e Couplet. — *O aghas, ouvrez le sérail,*
Votre maîtresse est arrivée ! mon feu ! mon feu !

***

Autres couplets. — *Comment te nommerai-je ? te nommerai-je, « petite montre » ?*
Pour te mettre dans ma poche sur mon cœur.

***

Bonjour, ô nouvelle mariée ! mon feu ! mon feu !
Bonjour, ô nouvelle mariée ! O figure de bonheur !

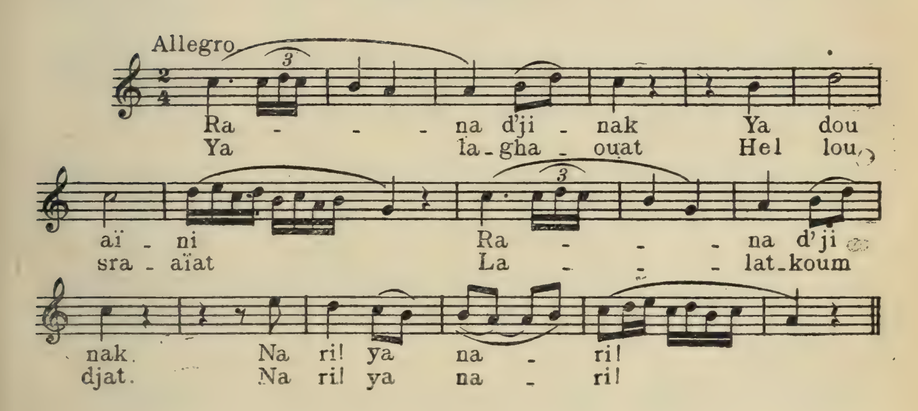
*
* *

Que le matin te porte chance, ô nouvelle mariée !
Que Dieu protège les tiens qui t'ont amenée !

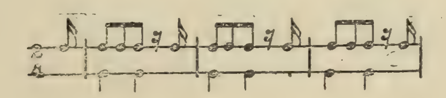
*
* *

Elle va et vient dans le corridor avec un petit pantalon
[*rouge*
Et une ceinture à glands grenats. Mon feu ! Mon feu !

RANA D'JINAK



Rythme d'accompagnement du Tar



NEDJMA MEDOUAK

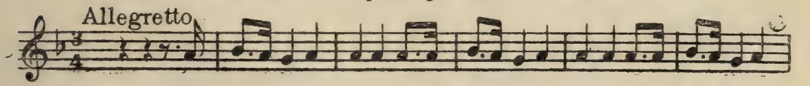
1er distique. — *O Étoile ! combien tu brilles, ô étoile ! ô maîtresse. — Et les astres de la nuit sont sans éclat auprès de toi. Ah !*

2e distique. — *J'ai soif, je désire une petite liqueur, ô maîtresse ! de ta salive et pas d'autre. Ah !*

KADRIA SENAA

Du Mode Zidane

MIZANE *des instruments pour prendre le mouvement.*

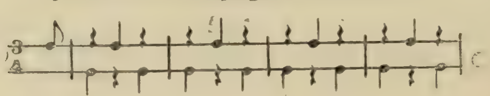


Chant

Nedjma me - - - douak
Aâtchane ba ghi
Nedjma! ya la! la! Ouen - - - djoum
Chriba! ya la! la! Men ri k'ha
el - - - lil Madoua -
oue - - - la blachi ya
- - ou chi Ouen - - - djoum el - - -
la! la Men - - - ri k'ha oue - -
- - - lil Madoua ou chi Ah!
- - - la Bla - chi Ah!
Ah!
Ah!

Les instruments répètent la mélodie et les chanteuses passent au second distique

Rythme d'accompagnement du Tar



YA MOULET EL AAIN EL KEH'LA

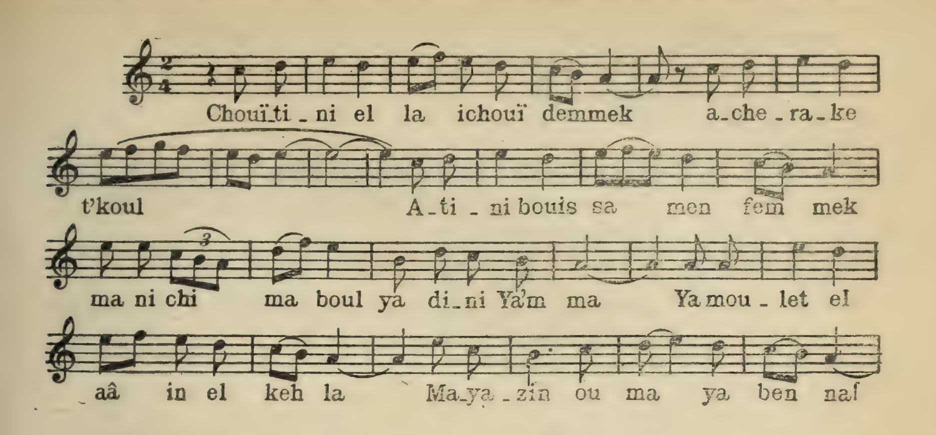
1er Couplet. — *Tu m'as brûlé, qu'Allah brûle ton sang. — Que dit-il ? — Donne-moi un baiser de ta bouche. — Je ne suis pas fou, ô mon Dieu ! ô ma mère !*

Refrain. — *O toi qui possèdes de si beaux yeux noirs, — Que tu es douce et savoureuse !*

Autres couplets. — *Quand nous fûmes hors des portes, — Nous rencontrâmes ces beaux jeunes hommes. — (Celui qui est) ma gazelle était le plus beau de tous, — et je me laissai aimer, ô mon Dieu ! ô ma mère (ou : avec lui je fis l'amour).*

— O toi qui es debout au haut de ton balcon, — Déroule jusqu'à moi ta ceinture rose, — Pour toi je me tuerais, — De toi je deviendrai fou, ô mon Dieu, ô ma mère !

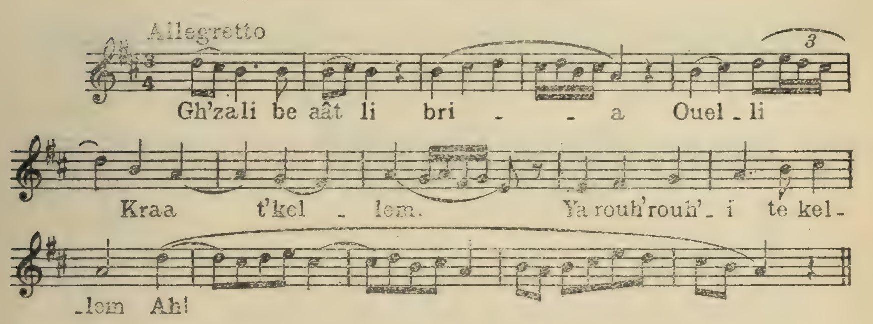
— Ma mère en sortant (à la rue) — A laissé le rideau ouvert, — Mon ami en a profité pour entrer chez moi, — Et nous nous sommes aimés.



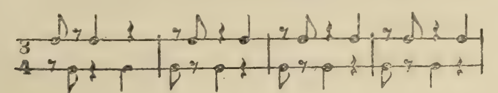
DJATNI BRIA

1er Couplet. — *Ma petite gazelle m'a envoyé une lettre,*
Et celui qui me l'a lue a dit :
(O âme de mon âme), il a dit :

2e Couplet. — *« Il te fait parvenir une masse de salutations*
(O âme de mon ame) à double sens.



Rythme d'accompagnement du Tar



BEKAOU AALA KHEIR

1er Couplet. — *Restez en paix ! Je dois partir,*
La voix du Muezzin dans le minaret crie l'appel (à la prière)
Restez en paix !

2e Couplet. — *Restez en paix ! Nous allons passer la nuit,*
Et si cela vous déplaît, allez reprendre vos souliers !
Restez en paix !

Autres couplets. — *Restez en paix ! Faites un petit tour de danse*
Comme le petit poisson dans le bocal !
Restez en paix !

*
* *

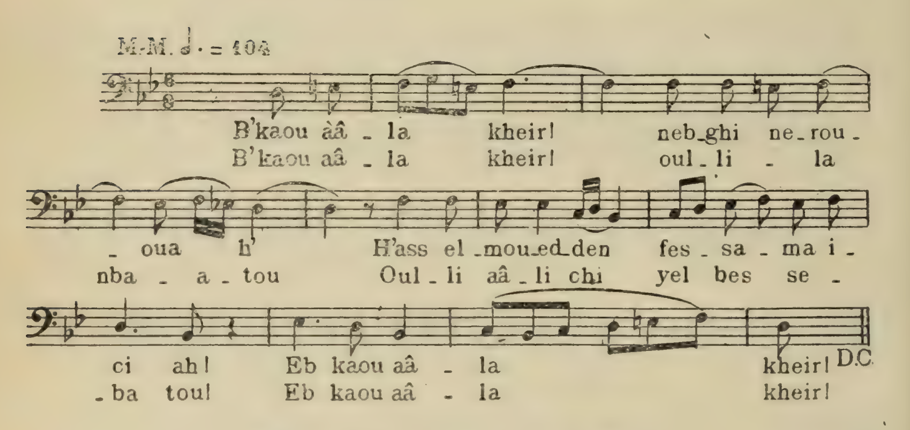
Restez en paix ! foin des importuns,
Que ceux qui occupent les chaises les abandonnent,
Restez en paix !

*
* *

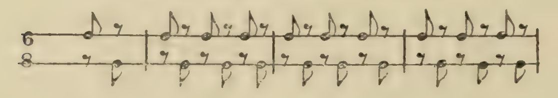
Restez en paix ! Nous nous sommes amusés un moment,
Que Dieu préserve l'assistance !
Restez en paix !

*
* *

Restez en paix ! nous voilà partis,
Celui qui nous aime reviendra nous chercher !
Restez en paix !



Rythme d'accompagnement du Tar



JULES ROUANET.



DU SNOBISME EN MUSIQUE
ET DU ROLE DE LA CRITIQUE

De nos jours, la musique a conquis une place très importante dans le domaine des beaux-arts. Il n'est personne qui, peu ou prou, ne parle de musique, ne s'y intéresse plus ou moins. L'on se pique d'être mélomane, c'est de très bon ton, on en tire vanité. Mais, alors que l'on admet parfaitement que, pour pouvoir juger de façon saine les chefs-d'œuvre, soit en littérature, en peinture, en sculpture, il est indispensable d'avoir des notions préalables, de posséder une érudition solide ; que l'on astreint à s'éclairer, à se documenter dans les ouvrages spéciaux, à suivre parfois les cours professés par des hommes compétents ; qui plus est, alors qu'avec juste raison l'on prendrait en pitié quiconque nierait la nécessité de cette éducation artistique, l'on refuse à l'art musical le bénéfice de cette même éducation, de cet entraînement nécessaire.

Que se passe-t-il dans ces conditions ? C'est que, ignorant les éléments d'un art complexe, l'histoire de cet art lui-même, ou n'en possédant que d'éphémères notions, n'ayant ni formé son goût ni son jugement aux sources pures de la musique, l'on ne s'intéresse qu'aux platitudes ; que l'on confond l'acrobatie avec la virtuosité ; que l'on ne peut discerner dans une œuvre donnée son ordonnance et sa composition, ni analyser ses impressions, que l'on se contente d'un plaisir facile et immédiat, tout superficiel, n'ayant de commun que le nom avec le plaisir intense et profond qui est la rançon de toute œuvre forte, bien comprise et sentie jusque dans ses plus infimes détails.

Ce public, insuffisamment préparé, ne serait en aucune façon gênant, s'il se contentait de goûter et de comprendre la musique, selon ses tendances et ses affinités, et je reconnais que la grande majorité ne se préoccupe de rien autre ; s'est sur ce public-là que je pose en principe, comme on le verra tout à l'heure, que la critique peut avoir de l'influence. Mais il existe à côté

de ces auditeurs bénévoles, sans prétention, la classe des snobs, c'est là que j'en voulais venir.

Je m'explique. Les auditions musicales, que ce soit au théâtre ou au concert, se sont multipliées aujourd'hui ; il est de bon ton de paraître averti sur toutes les productions nouvelles ; la musique de chambre, cette forme pure de l'art, recrute ses fervents, et c'est en assistant à ces sortes de séances que l'on fait preuve du plus haut goût. On en parlera au jour de Mme X*** ou Z***. On se sert d'un langage affecté ; les épithètes laudatives ou exterminatoires ne sont pas plus ménagées dans un sens que dans l'autre. On tranche de haut, sans réplique ; discuter est une faiblesse, et pour cause ! Malheur à qui timidement risquerait une légère contradiction, il est bafoué, perdu. C'est cet état d'esprit qui est pernicieux ; je n'ai pas la naïveté de le croire spécial à la musique, je le sais. Je me permettrai seulement de livrer aux méditations des bons musiciens quelques réflexions au sujet du rôle de la critique dans les deux cas qui nous occupent, c'est-à-dire à propos de la partie de l'auditoire susceptible d'être éduquée, et ensuite examiner ce qu'elle pourrait faire pour lutter efficacement contre l'intrusion déplorable du snobisme en musique ; je ne me dissimule pas que ceci est plus difficile.

Il est regrettable que trop souvent la critique, au lieu de guider le public, de l'éclairer, se plie par trop aux caprices de la mode et, par faiblesse, laisse se répandre les sottises, les inepties qui alimentent l'opinion courante. On laisse ainsi se créer un état d'esprit pernicieux, capable à la longue de dérouter et d'énerver l'amateur sincère qui, suggestionné (et Dieu sait si la musique est un champ d'expérience facile), finit par se défier de lui-même, n'arrive plus à contrôler ses impressions, ses idées, en recourant à la critique qui lui servait de point de repère, parce qu'il n'y trouve plus que le chaos, que grands mots dont il ne saisit pas la portée ; parce que souvent, pour afficher une science facile, le critique parle un pathos technique si barbare qu'il rebute et fait fuir épouvanté notre malheureux amateur.

Examinons donc rapidement quels sont, à notre humble avis, les devoirs élevés de la critique. La question est assurément complexe, mais non insoluble. Avant toutes choses, il me semble que le premier devoir du critique musical digne de ce nom, c'est-à-dire ayant conscience du sacerdoce artistique qu'il remplit, le mot fera peut-être sourire, consiste à rejeter tout élément étranger à la réalisation de sa tâche, à faire abstraction complète de ses antipathies ou de ses préférences quand elles n'ont aucun fondement sérieux, afin de rester juste et impartial.

Tout cela paraîtra vérité de la Palisse; ce sont là cependant vérités bonnes à faire entendre. Défendre l'art où il se manifeste, ne pas décorer de ce nom ce qui n'en est que la contrefaçon, s'élever avec force contre certaines interprétations qu'on louange pour de multiples causes étrangères à la saine musique, voilà dès à présent tel que se présente à mes yeux le rôle de la critique. Un seul idéal : la beauté, qui se révèle à toute âme qui en est éprise.

* * *

Le public qui suit le mouvement musical montre parfois une tendresse bien mal placée pour les gloires consacrées, les virtuoses indiscutés ; cela lui permet d'émettre une opinion, sans redouter une méprise ridicule et humiliante, et le dispense de tout effort. Mais devant toute nouveauté, le plus souvent, il perd pied, et il cherche alors un point d'appui qu'il croit pouvoir trouver dans les comptes rendus de la critique. Mais souvent, hélas ! il se produit ce phénomène curieux et bien réjouissant, que des critiques eux-mêmes sont bien embarrassés, hésitants et, pour tout dire d'un mot, incompétents ; ne trouvant plus dans l'arsenal des termes techniques et des formules toutes faites qu'ils emploient avec une magnifique libéralité, les expressions, les jugements qui caractérisaient l'œuvre nouvelle, leur insuffisance éclate au grand jour, et me voici conduit tout naturellement à m'occuper de la compétence du critique.

L'on a soutenu avec infiniment d'esprit que la première qualité pour bien juger de la musique, c'est... de l'ignorer ! Simple boutade, paradoxe insoutenable. Il est hors de doute qu'une forte éducation musicale doit former le substratum de ce que M. Dauriac appelle l'intelligence musicale. Du reste, ce que j'ai exposé déjà me paraît infirmer une telle théorie.

« En effet, comment s'intéresser à un écrit où l'on ne sait percevoir que des syllabes et des mots ? Comment s'intéresser à une œuvre symphonique, si l'on est incapable d'en apercevoir l'ordonnance et la composition ? Si l'on ne sait pas reconnaître un motif même à travers ses changements de ton, de timbre ou de mode ? L'audition d'une œuvre symphonique, même chez les amateurs d'élite qui, du premier coup, y perçoivent clair, suppose un long travail, car elle atteste de longues habitudes d'analyse et de synthèse, d'assimilation et de différenciation (1). »

Dans toute musique, il faut envisager deux manières d'être, deux états. On la comprend et on l'admire, c'est là ce que l'on

(1) L. Dauriac, *Essai sur l'esprit musical.*

peut appeler sa valeur propre en soi ; on la sent et on l'aime, et ici nous la considérons surtout au point de vue de nos états affectifs, de nos passions, de notre moi sensitif. La musique possède, si vous préférez, deux faces, l'une tout objective, et l'autre subjective.

Partant de là, je crois que l'objectivité de la musique devrait être le régulateur servant à modérer les dénigrements injustifiés et les emballements non raisonnés qui sont la conséquence fatale d'une subjectivité sans contrepoids, ne dépendant que de notre émotivité, le jugement n'intervenant pas, ou n'étant pas admis à faire acte d'arbitre. Je fais ici appel à l'expérience de chacun : est-ce que certains enthousiasmes de la première heure, ou certaines condamnations sans appel n'ont pas fait place à des sentiments plus modérés, quand nous avons bien voulu admettre une plus saine appréciation des choses, l'éducation musicale aidant? N'avons-nous pas tous plus ou moins brûlé ce que nous adorions et... réciproquement ?

*
* *

N'est-ce donc pas en cela précisément que réside la tâche si captivante du musicien averti et consciencieux, lequel, étranger à toute coterie, se méfiant lui aussi de ses sautes d'humeur, saura, autant qu'il sera en son pouvoir, trouver la véritable note artistique, démêler le bon du médiocre et du mauvais, saura guider le goût de ce public raisonnable et sincère dont je parlais en commençant, le préserver de toute appréciation hâtive et portée à la légère, si, l'œuvre représentée ne mettant pas en branle spontanément sa sensibilité, il ne sait pas y découvrir ce côté objectif, en un mot s'il ne la comprend pas ; lui expliquer que c'est là affaire de temps et de réserver tout jugement trop précipité ? Hélas ! telles sont les causes méconnues du succès de tant d'œuvres médiocres et de l'indifférence profonde où sont tombés tant de chefs-d'œuvre à leur apparition. Le critique mettra encore l'auditeur en garde contre la séduction exercée par certaines manœuvres de cabotinage propres à avilir l'art musical. Il faut qu'il devienne l'éducateur du public sincère et qui ne demande qu'à être convaincu ; car ce public qui aime la musique, bien que parfois les idées défendues et soutenues le surprennent dans le compte rendu, y trouvera toujours à glaner, parce qu'il aura là une base solide, un fil conducteur.

*
* *

L'art musical subit la loi commune qui est l'évolution incessante. Des erreurs de goût ont pu être commises, ce n'est pas

une raison suffisante pour retomber dans les mêmes fautes. De ce que la beauté d'une œuvre d'art n'est pas également perçue par tous, il n'en résulte pas qu'elle n'en soit pas une belle œuvre. Il ne faut pas laisser s'accréditer cette hérésie qu'il n'est nullement besoin d'éducation spéciale pour goûter et comprendre la musique. Aussi, je m'élève avec force contre le snobisme et je l'incrimine, parce qu'ici, contrairement à notre premier public, nous ne trouvons aucune sincérité, mais seulement la vanité sans motif, la morgue ridicule, qui juge en dernier ressort : « Dire c'est beau, ou c'est laid, n'est pas un jugement. » (Dauriac.)

Il est donc du devoir des critiques de se faire les éducateurs du goût, de mener le bon combat, de ne pactiser sous aucun prétexte avec la Mode, de rester prudemment à l'écart des coteries, des petites chapelles, tout cela n'ayant jamais que nui à l'art vrai ; qu'ils partent en guerre contre les préjugés, les préventions ou les engouements injustifiés, qu'ils ne s'en laissent pas imposer par les grands airs arrogants ou les moues dédaigneuses qu'on affectera devant eux, et ils auront bien mérité de la musique.

*
* *

Comprend-on maintenant pourquoi je parlais, au début de cette étude, de sacerdoce ? N'est-il pas justifié par cet exposé sommaire ? Consolons-nous cependant ; nous ne manquons pas, Dieu merci, de remarquables musiciens, critiques clairvoyants et sûrs, épris de leur art, qui l'aiment et le font aimer et se sont dévoués à cette noble tâche. Je n'en veux pour preuve à l'appui de ma thèse que cette Revue, jeune d'ans, mais possédant de beaux états de service et tout entière consacrée à défendre le beau et à propager avec ardeur l'amour pur de la belle musique. Qu'elle en soit louée !

Et en terminant, je ne résiste pas au plaisir de citer cette réflexion de La Rochefoucauld :

« Les honnestes gens doivent approuver sans prévention ce qui mérite d'être approuvé, et ne se piquer de rien. Si on est faux en approuvant ce qui ne doit pas l'être, on ne l'est pas moins le plus souvent par l'envie de se faire valoir en des qualitez qui sont bonnes de soy, mais qui ne nous conviennent pas. »

PHILISTIN.





REVUE DU MOIS

LA MUSIQUE A MUNICH

Cycle Beethoven. Max Reger. Friedrich Klose. Les concerts. Les virtuoses.

A la veille d'inaugurer, dès la reprise de la saison musicale, des correspondances peut-être mensuelles, en tout cas plus fréquentes et plus détaillées, je voudrais, malgré le retard qu'y ont apporté mes voyages, dresser pour mémoire une liste, fût-elle succincte, des œuvres et des concerts les plus marquants de la seconde moitié de l'hiver à Munich.

Nous avons eu, pour finir la saison, un cycle Beethoven, comme chaque année, comme Paris a eu le sien ; à cette différence près sans doute qu'au Kaim-Saal l'appareil fut modeste et le retentissement profond. Ce n'était pas un public de choix, préparé et demi blasé qui y assistait ; c'était une cohue littéralement populaire qui s'y empilait, empressée, enthousiaste. L'affluence compacte nécessita la répétition de chaque concert ; les ovations ménagées à M. **Peter Raabe**, interminables, croissant à chaque soir, disaient le succès spontané, la portée en profondeur de ces auditions. On ne semble point encore ici saturé de Beethoven, et c'est vraisemblablement que la sincérité demeurée naïve du « Vieux Sourd » est toujours aussi proche du cœur allemand qu'elle doit être éloignée de l'esprit français. C'est aussi que les programmes ne sont pas surchargés : deux symphonies et un concerto ; la dernière soirée seule fut occupée par les VIII[e] et IX[e]. Il n'y a donc jamais fatigue, au contraire ; le cycle à peine achevé, l'on redemandait la *Pastorale* et la VII[e] ; MM. Mottl et Schneevoigt redonnaient à l'envi la V[e], et ce dernier clôturait les Kaim-Konzerte par une exécution très soignée, avec des rebondissements d'une jolie élasticité dans le scherzo, de la *Symphonie avec chœurs ;* M[lle] Anna Kappel, soprano, s'y fit remarquer

par sa suprême aisance. De son côté, à l'Odéon (Akadémie), Félix Mottl terminait la saison sur une exécution monumentale et précieuse de la *Messe en ré*, bien l'œuvre de Beethoven la plus « achevée », avec sa profusion de détails enchâssés dans les grandes lignes. — Pour son cycle Beethoven, M. P. Raabe avait apporté l'innovation de faire précéder les concerts d'une conférence, forcément brève, mais substantielle, avec, pour texte, les mots de Schopenhauer : « die Musik spricht nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Weh ». Je ne comprends même pas qu'il s'en soit tenu à l'assertion de M. de Frimmel à propos de « l'Immortelle Bien-Aimée » et qu'il ait placé la lettre du lundi 6 juillet avant la 1re symphonie, alors qu'elle est si radieusement accompagnée par la IVe et qu'il ne devrait plus faire de doute pour personne que Thérèse de Brunswick fût la seule femme de l'entourage de Beethoven à qui puissent se rapporter à la fois le portrait et la lettre, les immortelles et *Fidelio*.

Les deux événements saillants de la fin de la saison ont été la présentation au public munichois de la *Sinfonietta* et de la *Cantate* de M. **Max Reger**, et celle de la *Grand'Messe* de M. **Friedrich Klose**. Dans la *Sinfonietta* (2 février), c'est Mottl tout d'abord qui s'est montré superbe; l'œuvre était, comme dans les autres villes d'Allemagne, comme à Vienne encore récemment, autant chutée qu'applaudie ; un quelconque s'avisa de siffler ! Mottl, qui se faisait tirer l'oreille à revenir saluer, bondit au pupitre, s'abîme en courbettes ostensiblement exagérées, et d'un geste de main encore envoie des félicitations à l'adresse du siffleur. Le revirement fut magique ! Je ne voudrais pas porter un jugement tranchant sur cette œuvre après une seule audition ; et cependant le « beau geste » de Mottl ne m'a pas non plus convaincu. M. Reger a eu pour premier tort de titrer cette pièce orchestrale d'un diminutif aussi gracieux : *Sinfonietta !* M. le Dr Eug. Schmitz a beau lui consacrer le no 4 des *Münchener Broschüren* (1) et nous y expliquer que sinfonietta se comporte, par rapport à symphonie, comme comédie à tragédie, et que ce titre doit s'entendre de l'ingénuité du matériel thématique et du peu d'exigences orchestrales. On se demande ce que produira M. Reger le jour où il écrira une symphonie ! Et puis il y a une « Regergemeinde », un clan de zélateurs qui le prônent maladroitement, par réaction antiwagnérienne, et lui font jouer un rôle de nouveau Hugo Wolf. Je ne sais vraiment si la musique de M. Reger a un tel besoin de commentaires, d'éclaircissements ; mais je n'aime pas que l'on s'efforce de préparer mon opinion. Et le public ne viendra-t-il pas de lui-même à Reger, s'il le mérite, comme il est venu à Wolf, comme il arrive tout doucement à Bruckner ?... Bref, cette *Sinfonietta* que l'on attend pimpante, coquette, m'a paru à la fois simple, oui, mais profuse, bien trop développée selon l'intérêt des idées émises ; l'orchestration est touffue et sourde ; l'harmonie, très riche, farcie de modulations, appartient bien en propre au compositeur ; mais il abuse, sans nécessité apparente, des combinaisons du contrepoint le moins spirituel. Dans ses *lieder* M. Reger sait être aussi persuasif, prenant, qu'insupportable. L'inspiration est presque toute harmonique, l'expression cherchée et sans détails pittoresques, par prétention au raffinement. Toutefois M. Reger accompagne d'une façon unique, avec des pianissimo en particulier, d'une délicatesse claire, exceptionnelle : et dites par Mlle Anna Schnaudt, par Mlle Klara Rahn ou chantées avec l'art exquis de la très séduisante Mlle Otti Hen, certaines des *Schlichte Weisen*, op. 76, les *Rosen*, op. 55, 4, où arrive un flot de pleine musique, *Um mitternacht*, op. 79, d'autres pièces encore

(1) Georg Müller, éditeur, Munich.

finissent par convaincre et charmer. C'était un soir avec Mlle Berta Zollitsch une plantureuse sonate pour piano et violon op. 84, *fa* dièse mineur. Et voici la cantate : *O tête pleine de sang et de plaies*, œuvre de grande beauté et qui témoigne victorieusement de la manière dont le modernisme le plus accentué sait s'accommoder des formes anciennes. Le moule est d'une cantate de Bach, non pas par archaïsme, mais parce que la foi religieuse et artistique du croyant qu'est évidemment M. Reger n'aurait su trouver de meilleur moyen de contenir et de rassembler, sans les diminuer pour autant, les impressions d'amour et de désolation éprouvées à contempler le corps du Sauveur exposé à terre dans nos églises le Vendredi Saint. C'est profondément poignant et profondément humain : les soli d'alto et de soprano sont généralement enlacés à de plaintives lamentations, lugubres et discordantes, mais discrètes, d'un hautbois et d'un violon, tandis que la voix continue de l'orgue forme une trame unifiée, mystérieuse, consolatrice à ces chœurs grandioses et lents, contemplatifs et murmureurs que soulèvent çà et là de véhéments élans de tendresse et de ferveur. Le sentiment religieux catholique qui peut encore produire de telles œuvres en Allemagne est loin d'avoir dit son dernier mot ; cette *cantate du Vendredi-Saint*, d'une beauté désespérée, puis triomphale, comme transfigurée par une sorte d'appétit de la bonne mort, est l'œuvre d'un mystique en même temps que d'un grand artiste. Exécutée avec le sentiment qui convenait par la Société Porges, sous la direction de l'auteur, entre deux cantates de Bach, — celle du *Dimanche des Rameaux* et celle de *Quasimodo*, — elle ne détonnait ni pour l'âme, ni pour l'esprit ; au contraire, elle les appuyait, comme un jeune homme vaillant soutient de ses deux bras un vieux père et une vieille mère. On sentait M. Reger à la fois filialement dévoué à l'ancêtre et tout indépendant. C'est la plus belle démonstration à laquelle j'aie assisté de la force efficace d'une tradition.

La *Messe* en *ré* mineur de M. **Fr. Klose** est une œuvre à panache, de toute évidence une œuvre de jeunesse. Celui-ci encore a un zélateur empressé. Mais M. Rud. Louis ne prendrait-il pas la peine de nous apprendre que le musicien composait sa messe à l'âge de 24 ans, alors qu'il étudiait avec Bruckner, et en cachette du maître peu indulgent aux essais de composition des élèves, que l'on sentirait tout au long de la partition la volonté de faire puissant, la préoccupation de se montrer fort. De plus la messe est dédiée à la mémoire de Liszt. Néanmoins, c'est une qualité déjà que de se maintenir pompeux durant une heure et demie de musique. Comme plus tard dans le poème *Das Leben ein Traum*, M. Klose excelle ici aux effets de masses qui vont jusqu'à une intensité effroyable et dans lesquels on reconnaît certains martèlements de trompettes à la Bruckner : le *Judicare vivos et mortuos* tombe en un coup de massue que Berlioz n'eût osé rêver. La jeunesse de l'œuvre s'affirme à son caractère extérieur. Aussi l'*Ave Maria*, l'*O salutaris*, une *Elévation*, intercalés postérieurement, tranchent-ils sur le reste. Mais partout le travail de marquetterie du musicien apparaît, encombrant, sans jamais céder le pas à un moment de véritable effusion lyrique, de poussée intérieure. Dans lesmorceaux les mieux venus, l'interlude de l'*Elévation*, par exemple, formé de motifs pris aux différentes parties de la messe, on s'achoppe encore à une juxtaposition arbitraire des notes les plus étrangères à l'harmonie, qui sent le pensum. Un thème qui revient, à partir du *Et in terra pax*, presque à tout propos, le seul réellement ému et qui détienne quelque douceur évangélique, est un emprunt malheureux et trop direct de celui de la princesse Libuse (Libouche), d'autant plus regrettable que dans le grandiose opéra de Smetana, il se trouve paré de toutes les mâles tendresses d'une inspiration autrement musicale ! — L'exécution, par l'Orchesterverein, aux mains de M. Hans Schilling-Ziems-

sen, et par un quatuor de premier choix : Mlles Staegeman et Tilly Kœnen, MM. L. Hess et von Krauss, fut de tous points remarquable.

Quelques nouveautés. Si l'on en donne relativement peu à Munich, c'est que les programmes sont courts : jamais plus de trois morceaux d'orchestre, ce qui est d'ailleurs une dose parfaite. Citons, au Kaim-Saal, la symphonie no I de Kalinnikof, si délicieusement jeunette ; l'ouverture de M. Hans Pfitzner pour la *Kätchen von Heilbronn*, de Kleist, avec de jolies sonorités et des stridences nettes, mais aussi une certaine vulgarité. A l'Odéon, un *carnaval hongrois*, de M. Frz Schmid, fort adroitement instrumenté; la musique éclectique non sans puissance de M. Lœffler pour la *Mort de Tintagiles ;* une aimable ballade pour baryton, chœur de femmes et orchestre : *Fingerhütchen*, de M. J. Weissmann.

Des concerts privés. Celui du vieux maître Cyrill Kistler, un wagnérien de la première heure, dont les fragments d'opéra, les poèmes symphoniques, ont du coloris, de la fermeté, une belle venue orchestrale. — Le 8 mars, M. Max Puchat dirigeait une sélection de ses œuvres où s'expriment sans originalité, mais correctement, une réelle sensibilité, de fraîches impressions de nature. — M. Henry Hadley nous apportait de New-York une musique sentimentale et conventionnelle au delà de toute attente. Quand donc verrons-nous en art, peinture ou musique, de l'américanisme de bon aloi ? — Au contraire, une soirée de musique hollandaise d'une valeur inespérée : M. Jean Ingenhoven, un jeune chef d'orchestre formé à l'école wagnérienne, nous révélait des poèmes symphoniques : *L'Aurore, le jour, le crépuscule*, de K. Smulders, dont l'aurore, toute frémissante de grisollements de hautbois, de gouttelettes de harpes, de clapotis de clarinettes, de bruissements de violons et de roucoulements de cors, forme la partie, sinon la plus individuelle, du moins la meilleure; *Cyrano de Bergerac*, de Joh. Wagenaer, plein de verve et même de poésie ; un chant pour basse et orchestre : *Vondelsvaart naar Agrippine* (voyage à Cologne du poète Vondel, XVIIe siècle), d'Alph. Diepenbrock, un peu surchargé d'intentions littéraires, admirablement chanté par M. Gérard Zahmann. — M. G. Drechsel, modeste et timide, organisait le 23 février un second concert de musique ancienne : *symphonie* en *ré* majeur, de Joh. Stamitz, qui justifiait le créateur du style moderne instrumental reconnu par M. Riemann le premier, en ce Tchèque mort à Mannheim à 40 ans (1757) : originalité des idées, individualité des voix, conduite toute ravivée de la basse, une verve, une fraîcheur, qui n'ont d'égale que la joliesse de la sonorité ; un *concerto da chiesa*, de Dall'Abaco, tout de poésie recueillie, où M. Ad. Hempel tenait une ingrate partie de clavecin ; un *concerto grosso* de Hændel, menu et allègre ; la réellement très grave *musique de deuil* des francs-maçons de Mozart où les bois et le cor prennent des tons lugubres ; enfin la *symphonie no 9* avec timbale de Haydn, si avenante, d'une grâce si viennoise que les musiciens, et surtout le maître violoncelliste van Vlies, mettaient de la coquetterie à jouer avec raffinement et préciosité. — Concert curieux autant que beau, celui des *instituteurs moraves* : cinquante jeunes hommes chantant en chœur et par cœur, à quatre voix, sous la direction sobre de M. Ferd. Vach, des pièces de Nesvera, J.-B. Fœrster, Krizkovsky, Vendler, Janacek, Saint-Saens même et Smetana. Un peu de monotonie dans le répertoire pour des oreilles étrangères ; mais une pureté d'attaque, une précision des ensembles, un nuancé dans les *forte* éclatants aussi bien que dans les *piano* si remarquables que, malgré leur origine et leur langue, ils furent applaudis sans réticence partout en Allemagne.

Pour le cent cinquantième anniversaire de Mozart, des programmes choisis : à l'Odéon, ouverture d'*Idoménée*, *Messe du Couronnement* et surtout le *concerto* en *mi* bémol (k. 482) où brilla M. Schmid-Lindner, interprète

attitré de Mozart. Au Kaimsaal une soirée spéciale offerte aux membres de la Société d'entretien de l'art populaire ; et sous la direction de M. Peter Raabe, la *symphonie concertante* en *mi* bémol (k. 364) pour violon et alto (prof. Hermann Ritter et M. E. Hende), œuvre de puissante envergure ; la grande *Messe* en *ut* mineur, dont le double chœur *Qui tollis*, la fugue du *Hosanna*, ont produit une profonde impression. Le 5 mars la *Blæser vereinigung*, de l'orchestre de l'Opéra, apportait le *Quintette* pour piano (M. Schmid-Lindner), hautbois, clarinette, basson et cor, la *fantaisie et fugue* pour piano (k. 394), *l'andante et le rondo* du concerto de basson et la *sérénade* pour 8 instruments à vent (k. 375), quintette et sérénade de la plus achevée perfection comme intérêt de l'invention et alliage des sonorités ; exécution impeccable.

En fait de musique de chambre encore, à signaler la révélation saisissante du *quatuor*, op. 10, de Debussy, dont l'interprétation par les artistes bruxellois était à elle seule un chef-d'œuvre. Une première audition du *quatuor* en *si*♭ majeur, op. 11, de M. Jos. Suk, d'une musicalité abondante, d'une écriture serrée, et auquel une teinte de mélodie nationale ajoute un charme de souvenir ; exécution, comme toujours, très belle, de ses pauvres Tchèques si laids avec leurs airs de cordonniers endimanchés. La Société des instruments anciens (Paris) a passablement diverti par un arrangement parachronique, ce semble, à tout le moins imprévu, de Mozart pour quinton, viole d'amour, viole basse et cembalo ; le Martini indiqué sur le programme serait, de l'avis de M. Rud. Louis, non le P. Martini, mais Martini il Tedesco, de son vrai nom Schwarzendorf, natif du Palatinat, et qui donna à Paris, en 1771, un opéra ; *L'amoureux de quinze ans.*

*
* *

Les virtuoses : pianistes, violonistes et chanteurs sont légion ; les artistes sont quelques-uns. Remarquons dans la composition des programmes une uniformité singulière : est-ce que tous tournent dans un cercle admis d'œuvres sûres ? est-ce émulation à se surpasser mutuellement dans les mêmes morceaux ? Je le crois plutôt. Bref, dans les lieder, tout est à Hugo Wolf, à Brahms et à Max Reger. C'est peut-être dans ses chansons que Brahms a livré le meilleur de lui-même ; il y a mis de toute évidence le meilleur de son cœur ; le choix seul des textes est à noter. Au piano j'ai bien entendu trois fois de suite la *Polonaise* en *la* bémol, de Chopin, au moins autant de fois la *sonate* op. 5, de Brahms, et certainement cinq fois la *Fantaisie* en *do* majeur, de Schumann. Mais il n'y a pas lieu de se plaindre, quand la gradation va de Mlle Carola Mickorey, déjà estimable, par M. Max Pauer, à Ossip Gabrilovitch.

Je classerai parmi les virtuoses, plutôt que dans la musique de chambre, MM. Bernhard Stavenhagen et Berber, avec leurs trois soirées de sonates pour piano et violon. Il est difficile de rêver partenaires mieux assortis, ni d'entendre artistes plus sûrs de leur jeu ; s'ils faisaient choix d'œuvres à peine moins ressassées, le régal serait achevé. Toutefois ils ont donné une *sonate* manuscrite, op. 30, de M. Anton Beer-Walbrunn (auteur d'une tragi-comédie *Don Quichotte* d'une allure populaire, paraît-il, assez humoristique, exécutée à Nuremberg), écrite un peu au courant de la plume, mais dont le thème avec variations offre parfois des sonorités rares ; une *sonate*, op. 18, de R. Strauss, passablement italienne. La dernière soirée se composait des 3 sonates de Brahms, op. 78, 100 et 108, d'une phraséologie par instants mendelssohnienne, mais enlevées avec tant d'esprit, tant de ténuité et dans les mouvements lents tant d'expression, que j'y ai découvert de profondes beautés, sans savoir au juste s'il fallait les attribuer à l'auteur

ou à ses merveilleux interprètes. Et pourtant, il faut bien le constater, des besoins de tendresse insoupçonnés chez Brahms se révèlent dans des piécettes débordantes de sincérité et d'émotion : *Das lied im grünen*, chanté par Mlle Gertrud Fischer ; *an ein veilchen, die Aeolsharfe*, un petit chef-d'œuvre descriptif, par Mme Henrike Gound-Krafft ; les *lieder populaires* arrangés, dont le choix, encore une fois, est caractéristique.

Parmi les cantatrices, beaucoup ne disposent pas des moyens indispensables à la salle de concert et ménageraient leur voix et leur public à se cantonner dans les salons, où leur succès est assuré. Je voudrais au contraire disposer de plus de place que ne le permet cette chronique attardée pour détailler les éloges à celles qui vont suivre ; je compte prendre ma revanche cet hiver prochain.

Mlle Hélène Staegemann est une des plus charmantes ; elle possède une voix d'oiseau et elle sait chanter, c'est l'aisance et la grâce parfaites. Accompagnée par Weingartner, elle nuançait exquisement les lieder variés de Schubert, Schumann (une curieuse *Kartenlegerin*), de H. Pfitzner, de Theod. Streicher et F. Weingartner, puis des pièces désuètes : le prologue de Vénus de Lully, le menuet d'Exaudet et deux choses ravissantes de Weckerlin. Une seconde fois, accompagnée par M. Sigwart von Eulenburg, elle se présentait avec des chants populaires allemands, scandinaves, bretons et anglais. — Mme Lula Mysz-Gmeiner, déjà connue à Paris, arrive sans grande voix à une déclamation d'un puissant effet. — Mlle Tilly Koenen sauve par son organe superbe les morceaux les plus connus, légère et simple dans Mozart, Schumann ; intime, intense, d'une expressivité profonde dans Beethoven, Brahms, Schubert. — Malgré son âge, qu'elle ne prétend d'ailleurs pas dissimuler sous la toilette claire, Mme Lilli Lehmann demeure l'artiste complète ; si la voix faiblit par endroits, c'est encore une jouissance d'entendre des œuvres détaillées jusqu'en le tréfond de leurs intentions, avec un art du phrasé qui n'a peut-être plus son pareil. J'admire encore en Mme Lehmann l'auteur d'une étude scénique sur *Fidelio*, comme on en souhaiterait beaucoup et qu'il faudrait traduire pour le public de toutes les langues. — La réclame forcenée qui a précédé Mme Aïno Ackté lui a rapporté un immense, un extraordinaire succès... et des critiques assez roides. On n'a pas idée d'un répertoire semblable, et je ne répéterai pas le mot dont on a qualifié ici cette musique, puisque Mme Ackté, en Parisienne d'emprunt qu'elle est, sait l'allemand ; mais que penser du grand opéra où *cela* sévit, endémique ! L'art de la diction détonnait certes sur la manière allemande, mais l'expression manquait totalement de cette intimité que les Allemands apprécient si fort ; et quant à la voix d'une si merveilleuse souplesse, elle ne semble pas avoir tout le volume qu'on croit, elle est souvent forcée jusqu'à l'éclat perçant, et à la salle de concert tout bonnement désagréable. — Mme Faliero-Dalcroze a un charme maniéré indiscutable. — Mme Schumann-Heinck, retour d'Amérique, s'est produite devant un auditoire enthousiaste, avec le même programme que je lui entendis à Vienne il y a quelque dix ans : *Frauenliebe und leben*, de Schumann, et les *Trois tsiganes*, de Liszt. — Les lieder de Liszt à la file, malgré ou précisément par leur pittoresque continuel, dégagent une lassitude que la méthode de Mlle Joh. Dietz de chanter en prenant les notes en dessous pour les enfler, avec une voix très juste dans le haut et toute envoilée dans le medium, n'aide pas à surmonter ; ses deux concerts étaient au bénéfice de la fondation Wagner à Bayreuth. — Citons encore le bel alto sombre de Mlle Tilly Ereenmeyer, judicieusement mis en valeur par une série de lieder d'un caractère approprié : Dvorak, Brahms, Wolf ; le soprano très stylé de Mme Amélie Lœwe, qui a accompli la tâche difficile de chanter admirablement au Kaimsaal, accompagnée au piano

par M. Ferd. Lœwe, des œuvres de Wolf, Schillings, Boehe, Weismann ; le fausset et le toupet de la petite Elsa Berny ; au contraire, l'ample et chaude voix de Mlle Hedwig Schweicker, une belle interprète de Hugo Wolf, très expressive dans des airs de Caldara, Pergolesi, Paisiello, coquette et mutine dans le *Sonst*, de H. Pfitzner, faisant bisser un *Wiegenlied* de M. Rob. Forster. — Le finlandais est une langue chantée, délicieuse, autant que Mlle Cally Monrad elle-même, apparue dans les lieder curieux de Lie, de Lange Muller ou ceux toujours fortement charpentés de Sibelius, tout ensemble souriante et glaciale, petite fille et serpent, comédienne tout à fait impressionnante. — Enfin Mlle Germaine Kolb, une des rares interprètes à Munich de la musique française. Pauvrement accompagnée par M. Herm. Klum, pianiste méticuleux et froid, elle a dit avec un sentiment très artiste les chansons de Lully, Isouard, Grétry, Monsigny, et a offert la primeur du *Recueillement* et de la *Romance* (d'après Paul Bourget), de Debussy; ce n'est sans doute pas par la force que s'impose Mlle Kolb, mais il est difficile de mieux boire dans son verre, quand il est petit, qu'elle ne sait le faire, et de mieux conduire une diction, formée à la fois à l'école italienne et à la française, également distincte et nuancée en français, en italien et en allemand. Trois courtes pièces de M. Pierre Maurice, distinguées, pour finir.

Du côté des hommes, M. Joseph Loritz, la célèbre basse, faisait connaître un moderne compositeur de *Ballades,* Martin Pluddemann ; le Dr Ludwig Wullner, dos voûté, tête baissée, mains crispées, oscillant du cabaret au temple, produisait avec peu de moyens des impressions fort bien graduées, un soir dans les œuvres de Otto Brieslander, une seconde fois dans le cycle *la fin du monde* d'un jeune, C. Bernecker ; mais son genre était particulièrement approprié à la gravité simple des *Ernste Gedichte*, de Brahms. — Une grande artiste d'antan me disait de M. E. Kraus : « le plus beau ténor que j'aie entendu depuis Tamagno; il a un *piano* superbe » ; il dispose, en effet, de la plus belle voix allemande actuelle, une voix ronde à l'émission pleine ; on put voir une fois de plus combien Wagner est déplacé au concert, mais le grand chanteur de théâtre, un peu vulgaire de tenue (il était charretier ou schenk-kellner), se montra dans les lieder musicien consommé. — M. Willy Martin, basse, a émis, le menton dans son col, de sombres et lamentables débits de R. Strauss. — MM. Anton Dressler et Schmid-Lindner avaient organisé une soirée de « nouveautés » : un cycle, *Jour d'été à la campagne*, de Aug. Reuss, six pièces pour piano de M. Reger, d'une charmante simplicité d'invention, des lieder de L. Thuille, hérissés de difficultés, mais exécutés avec goût et élégance.

Pour les pianistes, je passerai sur les noms connus : Frédéric Lamond, interprète froid, mais extrêmement fêté de Beethoven ; Eugène d'Albert, intéressant et très varié dans un concert qui réunissait tous les écrivains du piano depuis Beethoven. Mais voici Max Pauer, moins fréquemment entendu, aussi un des élèves de Liszt inscrits à la fin de la biographie de Gœllerich, le Risler allemand, a-t-on dit, un pianiste sans afféterie, nature fine et noble ; il donnait la même *sonate* de Brahms que d'Albert, cet op. 5, *fa* mineur à programme, dont l'*andante* « Crépuscule, clair de lune ; deux cœurs unis dans l'amour se tiennent enlacés ; « félicité », avec sa mystérieuse filtration de lumière, et l'*intermezzo* (Rückblick), avec toute la paix lente de la méditation, trahissent encore une fois le vrai naturel du compositeur, sa tournure d'esprit et son âme foncière d'avant qu'il fût passé coryphée de la bande à Hanslick, tel qu'il devait se montrer de nouveau dans les œuvres dernières, les 5 pièces, op. 118, 119, les *chants graves* sur des textes de Salomon, de Jésus Sirach, de saint Paul. Puis venait la sonate 111, de Beethoven, « l'œuvre qui se moque de toutes nos règles », celle où Nohl ne

trouvait que du « blossen Schein », en attendant que Bulow la reconnût pour « la plus parfaite », avec les gentillesses murmurées et attendries de l'*arietta*; la sonate 101, si schumannienne ; et les *Kreisleriana* et la *Fantaisie*, op. 17, et les *Kinderscenen*, traitées par trop en morceaux de virtuosité; et le *Concerto italien*, et la *Fantaisie chromatique avec fugue*, de Bach. Ce furent trois belles soirées. — Tout différent, plus concentré, nerveux, d'infiniment plus de ressources encore, puissant et félin, le jeu d'Ossip Gabrilowitch, presque impassible, nous réservait des joies supérieures ; interprète individuel, intense et suprêmement persuasif, son succès fut immense et spontané; sa réserve personnelle y contribuait autant que sa prestigieuse technique ; il n'y a pas à retenir la *sonate* 31, n° 3, plutôt que l'*adagio* de la 109 ; la *Polonaise*, de Chopin, plus que la *Fantaisie*, de Schumann, le *Concerto si* bémol, de Tchaïkowsky (accompagné admirablement par Schneevoigt), plus que les *Variations*, de Brahms, sur un thème de Hændel ; l'exécution impeccable ne le cédait en rien à l'interprétation réfléchie. — Mlle Elly Ney possède un véritable talent de pianiste, plein de feu ; Mlle Anna von Gabain, convaincue, sobre, a révélé un *Concerto*, op. 3, de Halfdan Clave, de musique vaillante, avec une pointe de mélancolie du Nord, mais à l'instrumentation souvent criarde et à la partie de piano presque inconsidérément compliquée. Il y aurait fallu la verve endiablée de Mme Anna Hirzel ; je l'ai vue, celle-ci, du jour au lendemain, jouer Chopin comme une poitrinaire, et Beethoven, quelques jours après Risler, sans faiblir sous la comparaison ; toucher du Mozart comme au clavecin et enlever en tourbillon des arabesques de compositeurs pianistiques sans autre valeur que la virtuosité qu'elle y dépensait. Tempérament électrique, d'un ressort incroyable et d'une souplesse caméléonesque, Sarah Bernhard du piano, Mme Hirzel, toujours maîtresse de l'esprit de l'œuvre, interprète les modernes à l'épate, avec un brio alambiqué, et les classiques avec une compréhension sévère ; elle joue tout par cœur, même ses parties de musique d'ensemble. — La comtesse Hélène Morsztyn est une toute jeune élève de Sauer qui promet.

Comme violonistes, rappelons M. Félix Berber, dans le *concerto* de Beethoven au Kaimsaal, M. E. Heyde, soliste du Kaim orchestre, et les trois soirées du jeune Bronislaw Hubermann, prodigieux, phénoménal et artiste infiniment plus que le déjà oublié Kubelik ; à ses programmes, les concertos de Beethoven, Saint-Saëns, Brahms, Tchaikowsky, Mendelssohn, et une *suite* de Raff (op. 180) assez vide. — M. Carl Kennerknecht s'est produit à la fois comme ténor sympathique et violoniste d'un niveau très honorable. — Mme Gisela Gœllerich au piano et sa fille Mlle Palma de Paszthory au violon, remportèrent de légitimes succès dans les trio op. 8 de Brahms, op. 50 de Tchaikowsky, avec Mme Marg. Quidde pour la partie de violon celle, et dans la *Chaconne* de Bach, dans des sonates de Chopin et Liszt en tant que solistes.

A lire dans la *Musikalische Rundschau* des articles documentés de M. Batka sur les séjours de Smetana à Munich, les correspondances intéressantes, et les informations très complètes.

Marcel Montandon.



LA MUSIQUE EN SUISSE

L'Association des Musiciens Suisses a donné à la fin de mai sa VIIe fête annuelle, à Neuchâtel. Ce nom : « Association des Musiciens Suisses », a-t-il besoin, pour indiquer ce qu'il désigne, de longs commentaires, qu'en cherchant bien dans les bibliothèques je pourrais vous donner, mon Dieu ! tout comme un autre, dates à l'appui ? La profession de musicien n'est guère plus facile en Suisse que dans tout autre pays. On n'y délivre point de prix de Rome — faut-il s'en plaindre, si prix de Rome est synonyme de Lenepveu ou de Pessard ? On y a deux ou trois Conservatoires, mais aucun de ces centres artistiques propres à tremper le caractère et à ouvrir complètement l'esprit d'un jeune musicien. Et nos compositeurs, revenus d'Allemagne ou de France, n'ont guère plus de facilité à se faire jouer dans nos concerts symphoniques que dans ceux de Paris ou de Berlin. D'excellents esprits se sont affligés de cet état de choses. Après quelques années d'efforts persévérants, quelques-uns — et à leur tête M. Ed. Combe — ont réussi à fonder cette Association, qui a pour but de « donner aux compositeurs suisses l'occasion de se faire connaître en des festivals périodiques », de « faciliter la publication de leurs œuvres », de « faciliter l'étude de leur art aux jeunes musiciens exceptionnellement doués », et d' « intervenir auprès des autorités pour soutenir la cause de la musique et des musiciens ».

Les auditions de Neuchâtel ont joui d'une interprétation remarquable. L'orchestre Kaim de Munich constituait la masse instrumentale, et deux cents amateurs neuchâtelois, sous l'excellente direction de M. Röthlisberger, formaient les chœurs. Divers organistes, et pour la musique de chambre les meilleurs quatuors et solistes de notre pays, prêtaient leur concours. Aux programmes, les œuvres de vingt et un compositeurs. Et maintenant, que dire, sinon illustrer par des noms les tendances que je mentionnais dans ma dernière lettre ?

Tendances allemandes d'abord — Wagner, Brahms, et, ici et là, Strauss ou Reger. Musique lourde de littérature et de morale. Je ne m'y attarderai point, la plupart de ces œuvres ayant vécu à peine l'espace d'un concert.

Les *lieds* avec accompagnement de quatuor à cordes du violoniste **Henri Marteau** sont à l'extrême... — pourquoi allais-je dire extrême gauche, la traditionnaliste musique allemande serait-elle donc plus à gauche que la révolutionnaire musique française ? — les lieds de Marteau représentent donc l'extrême tendance allemande. C'est Max Reger, c'est la dureté harmonique de quelques passages des dernières œuvres de Beethoven, érigée en principe esthétique, et c'est le contrepoint dans ce qu'il peut avoir de plus factice et de plus antimusical. Musique pour imprimeur plutôt que pour musicien. Laissons-la à M. Simrock.

Si M. Marteau cultive, des dernières œuvres de Beethoven, la hardiesse harmonique, M. **Emmanuel Moor** — Hongrois résidant en Suisse — en cultive la *Stimmung*. Son quatuor à cordes est une œuvre très fouillée, d'une structure harmonique puissante, et qui ne manquera pas de paraître à nos confrères d'outre-Rhin *profonde*, ainsi qu'ils aiment. Si elle contient quelques passages charmants, comme le début du Scherzo, elle est d'une atmosphère constamment opaque et dense. Et à dire le vrai, je me méfie de la sincérité de cette pensée musicale qui veut toujours prétendre au sublime. Est-ce bien ainsi qu'il faut entendre et suivre l'enseignement de Beethoven ?

Après ces néo ou pseudo-classiques, il convient de mentionner quelques œuvres scolastiques, d'une application et d'une sagesse louables, de Peter Fassbaender, Carl Vogler et Paul Benner.

Et j'arrive au romantique **Hans Huber**, — Hans Huber que plusieurs considèrent comme le meilleur des musiciens suisses. Il est directeur du Conservatoire de Bâle. Son œuvre est assez considérable — deux festspiels, beaucoup de musique de chambre, et cette Böcklin-symphonie qui a fait le tour d'Allemagne. Elle révèle, à côté de caractères incontestablement personnels, les influences ou du moins les tendances successives des Allemands modernes, de Wagner à Richard Strauss. On n'est point non plus sans y rencontrer ici et là quelque figure mélodique de type très italien, mais revêtue de ces somptueuses parures que l'on voyait à J. Wartling. J'espère revenir quelque jour sur cette œuvre, et en mentionner autre chose que la *Symphonie* en *fa* majeur jouée à Neuchâtel.

Elle est intitulée *Der Geiger von Gmühn*. Le violoniste de Gmühn est un pauvre hère, qui reçoit de la statue de sainte Cécile une mule d'or, pour avoir joué devant elle ses airs les plus touchants. Mais un peuple incrédule l'accuse de vol. Il est conduit à la chapelle de la Sainte, recommence ses airs, et sainte Cécile lui jette sa seconde mule, aux yeux du peuple émerveillé. Hans Huber a transposé cette légende en une symphonie qu'il a voulue *romantique*. Elle a trois parties qui commentent avec une grandiloquence d'une étonnante constance les amours et les souffrances de l'artiste. Et un violon-solo affolé « contrepointe » des gammes et des traits d'un bout à l'autre de ces trois parties, sur un orchestre déjà suffisamment confus. La seule excuse d'une telle œuvre est d'être solidement construite. Mais cela est-il suffisant, en regard de tout l'ennui et de toute la fatigue qu'elle impose ?

Hélas ! ce n'est point la seule musique à programme que nous ayons entendue à Neuchâtel. Et si je cite quelques auteurs de cette sorte d'art, c'est pour regretter de voir de réels talents s'engager dans une voie de sécheresse et d'erreurs. Ainsi **Walter Courvoisier**. W. Courvoisier, dont l'orchestre est d'une sonorité toute straussienne. Son *Olympischer Frühling*, prologue d'une épopée lyrique de Carl Spitteler, est moins une symphonie qu'un pot-pourri, un vaste pot-pourri, un pot-pourri non point comme on les faisait autrefois, d'airs qui ont un sens en eux-mêmes, un sens bête souvent, mais un sens ; c'est un pot-pourri de motifs de quelques mesures, qui n'ont de sens que par l'étiquette qu'y attache l'auteur. Wagner ! Wagner ! que de crimes ne commit-on point en ton nom !

Et voici que **Jaques-Dalcroze** lui-même a passé le Rhin. Notre Jaques, votre Jaques, que nous connûmes spirituel, simple et doux, a pris tout à coup des airs de solennelle gravité pour raconter une incroyable *Tragédie d'amour*, — sept tableaux lyriques où il y a un peu de drame mæterlinckien et beaucoup de mélodrame brutal et obscur.

Dans la musique de cette œuvre, nulle mélodie. Nulle harmonie non plus, — des accords, oui, des accords que l'on peut analyser et qui se résolvent suivant des lois intellectuellement justes ; mais de véritables harmonies, point. Cette musique est plutôt faite de motifs rythmiques caractérisant un mot ou une pensée, et que recouvre une déclamation aussi peu française que possible. Un seul instant, à l'évocation d'un soir de fête, nous avons retrouvé le Jacques de certaines œuvres symphoniques, jovial et d'une abondance de verve qui fait penser à Rubens ou à Téniers. Le reste de l'œuvre est tout entier d'un art fatigant et factice.

Mais tout est dit maintenant des œuvres décevantes ou lourdes. Nous nous avancerons désormais vers la clarté. Voici d'abord *Moisson*, ode pour chœur et orchestre d'**Ed. Combe**, poème de Verlaine. Musique française, d'une France je dirai provinciale, et d'une province où passa Bruneau au temps de l'*Attaque du Moulin*. Je ne voudrais cependant pas que le nom de Bruneau fît mal juger de l'œuvre d'Ed. Combe. Les rythmes sont par-

fois vulgaires dans cette ode, et la sonorité est trop constamment égale à elle-même, mais la mélodie en est souvent large et expressive et la déclamation très juste.

Le *Recueillement* pour voix et orchestre de **G. Doret,** sur des paroles de Baudelaire, est bien aussi d'un art français, d'une France qui connaît déjà Debussy, musique où l'impression de détail disparaît derrière celle d'ensemble — et d'un fort bel ensemble. Harmonie et sonorité de crépuscule, d'un crépuscule clair et doucement lumineux.

Et enfin, voici l'aurore. La clarté d'un jour nouveau nous inonde, et dans nos cœurs résonne l'angélus de l'aube. L'orchestre joue les deux poèmes symphoniques du jeune **Ernest Bloch**, *Hiver* et *Printemps.* Debussy n'est pas seulement connu, il est assimilé ; son influence est plus intérieure qu'extérieure. Des lueurs d'Orient éclairent çà et là les deux paysages. L'orchestre n'a plus la couleur grise de toujours. Il s'essaie à une sonorité plus claire et plus diverse ; l'essai n'est pas toujours heureux, mais il est toujours réjouissant. Et la mélodie court, lente ou vive, sans souci de la cadence. De ces deux poèmes, j'aime mieux le premier, *Hiver*, plus inégal peut-être, mais plus original. Le public a paru préférer l'autre, et l'a applaudi avec un enthousiasme qui l'honore.

J'ai gardé pour la fin les noms de J. Lauber et d'Otto Barblan. Ils me fourniront l'exemple d'une mentalité ou d'un art suisse, — puisqu'il n'y a pas de « manière » suisse. **Joseph Lauber**, Romand et Zürichois, solide d'harmonie et de forme comme un Allemand, subtil de rythme et délicat de sonorité comme un Latin, donnait à Neuchâtel des *Quatuors vocaux* qui sont parmi les meilleures œuvres qu'ait fait connaître la dernière fête. Les poèmes sont du folklore allemand, la musique est abondante et souple. Rien des valses d'amour de Brahms. Mais un art sobre et généralement distingué ; et parfois, dans cet habile et délicieux contrepoint sur des airs bien de chez nous ou de chez nos Confédérés allemands, comme un écho du XVIe siècle français.

Je suis heureux que les trois pièces pour orgue de **Otto Barblan** me donnent l'occasion de vous parler de ce compositeur. Il n'en est pas chez nous de plus original, ni de plus estimable. Né et élevé dans l'air pur de la Haute-Engadine, il vit aujourd'hui dans l'air sacré de la Cathédrale de Saint-Pierre à Genève, dont il est l'organiste. Il a l'âme d'un vieux cantor. Il est — proportionnellement à notre taille — notre Bach, et notre Franck. Son œuvre est peu considérable — de nombreux morceaux, entre autres une admirable *Chaconne sur B-a-c-h*, des chœurs, et ce *Festspiel de Calvin*, dont certains morceaux devraient avoir remplacé depuis longtemps notre chant national importé d'Angleterre. Elle me semble éminemment suisse par je ne sais quelle parenté intérieure avec nos vieilles mélodies, et par le sentiment même qu'elle exprime, robuste et simple comme le meilleur de l'âme de notre pays et de notre peuple. Mais en même temps, Barblan, rompant les cadres d'un art de clocher, revêt son inspiration d'une forme classique qu'il sait d'ailleurs assouplir et enrichir de toutes les ressources qu'a acquises l'harmonie, de Bach à César Franck ; d'une modestie qu'égale seule celle de son auteur, l'œuvre de Barblan est une œuvre nationale qui s'est élargie jusqu'à devenir universelle et généralement humaine. Je sais qu'elle jouit de l'estime de quelques-uns de vos meilleurs organistes, et je souhaite qu'ils vous en fassent entendre quelque morceau un jour. S'il est un de nos musiciens dont nous puissions être fiers et qui mérite d'être connu au delà de nos frontières, c'est celui-là. E. Ansermet.

(1) L'œuvre de O. Barblan est éditée presque entièrement chez M. Ritter-Biedermann, à Leipzig.

COURRIER DE LYON

Ainsi, venu l'Eté, la musique fuit la plupart de nos villes. Ce qui prouve bien l'élément *mondain* et non *cultuel* qui fait sa fortune française et notre infériorité sur la Bavière par exemple. Au surplus, un Parisien se soucie peu de cultiver un art quand d'autres ne lui en donnent pas l'exemple : le Lyonnais l'imite en cela,avec plus de regret peut-être, parce qu'il pleut plus souvent chez lui.

En six semaines il faut compter ici deux concerts et demi (le dernier de bienfaisance) — une tournée de *Chatterton* et quelques musiques insignifiantes : autant vaut n'en rien dire. Par contre, il faut louer les fanfares et les harmonies de la garnison de secouer la poussière des platanes en de vigoureux thèmes wagnériens. (Tout à fait ce qui convient avec un gilet de flanelle...)

Mais peut-être faut-il suivre notre excellent confrère Diogène-Vallas et, sans lanterne, chercher la musique plus loin encore que Paris et Bruxelles. Car il fait chaud, et l'harmonie — legs d'Ouranos — craint l'aridité de nos plaines. Il lui convient d'eau claire et tressautante. C'est pourquoi nous pourrons encore gagner la Franconie, malgré Siegfried...

Et je me ferai pardonner ce dernier compte rendu, en rappelant ces curieuses paroles de l'Evangile des Egyptiens :

Le Disciple : « Quand te manifesteras-tu à nous et quand te verrons-nous ? »

Le Maître : « Quand vous serez nus et que vous n'en aurez pas honte. »

Telle est la loi morale de tous les arts : on dit que l'individu se réalise mieux à l'étranger, c'est pourquoi nous irons *nous chercher* χῶρις en attendant l'hiver.

JACQUES REBOUL.



ÉCHOS

Compositeurs et musiciens d'orchestre. — Les journaux ont cité, récemment, ce mot du plus populaire et du plus habile de nos maîtres d'aujourd'hui, à une répétition de la dernière-née de ses œuvres : « C'est très bien, messieurs, je suis tout à fait content. Et maintenant, supposez un instant que le public vous ait crié *bis* ! » La race des musiciens d'orchestre est irritable, en effet, surtout lorsque ces musiciens sont en même temps des fonctionnaires et appartiennent à cette grande machine administrative qu'on nomme l'Opéra. Mais ils voulurent bien cette fois accepter la plaisanterie, et recommencer le passage douteux.

Richard Strauss y mit moins de ménagements et plus de fougue, s'il faut croire ce qu'on raconte au sujet des dernières répétitions de *Salomé* à Prague.

Certain soir, comme les musiciens ne soulignaient pas suffisamment certains accents et certains accords, il frappa sur son pupitre et leur dit : « N'ayez aucune discrétion pour les chanteurs ; dans cet opéra ils ne doivent pas compter ! »

Peu après, interrompant de nouveau la répétition, il dit encore : « Ceci est trop doux, vous songez toujours aux chanteurs. » Arrivé à un passage de

la partition où se font entendre terriblement les trompettes et les trombones, le compositeur s'exclama : « Mes enfants, vous êtes des gens trop domestiqués ; vous devez être comme des bêtes féroces, ceci n'est pas de la musique polie ; travaillez à ce que tout brille, à ce que tout soit fulgurant. Allez au Jardin zoologique écouter les hyènes, les tigres, et imaginez-vous qu'ils doivent jouer dans cet orchestre. »

Au moment où Hérode dit à la danseuse : « Viens, Salomé, viens boire du vin avec moi, » il arrêta l'orchestre : « Messieurs, déclara-t-il, ceci doit être infiniment doux, savoureux. Songez que vous mangez une poire excellente et qu'elle fond sur votre langue. »

Enfin, quand Salomé pose ses lèvres sur la tête exsangue de Jean-Baptiste, Strauss interrompit encore : « Attention, plus doucement, comme un murmure ; jouez avec une allégresse intime : il faut que ce soit doux comme un fruit confit ! »

Ces indications familières ont été, d'ailleurs, très bien comprises de l'orchestre. A Paris, on eût souri peut-être, bien à tort.

Munich. — En clôture de saison, les concerts de fin d'année des écoles de Mme Anna Langenhan-Hirzel, au Kaimsaal ouvert gratuitement, et de M. Bern-Stavenhagen, dans la salle des Vier jahreszeiten devant un public invité. Les onze élèves de Mme Hirzel se produisaient avec accompagnement d'orchestre, sous la direction bienveillante de M. Peter Raabe ; toutes ces demoiselles ont témoigné de bonne méthode et de dispositions sérieuses ; il faut mettre hors de pair Mlle E. Braun et retenir son nom. Le seul homme, M. G. Cressmann, est venu en dernier : son jeu robuste aurait écrasé celui des jeunes filles, même des meilleures.

Chez M. Stavenhagen, rien que des dames et seulement cinq, mais la fleur du panier de la classe de maîtrise, avec un choix de belles œuvres : le *concerto* en *ré* mineur, de W. Friedmann Bach, rendu au piano avec de magnifiques sonorités d'orgue et une grande indépendance des mains par Mme Marie Kahl-Decker ; la *sonate des adieux*, un peu sèche sous les doigts agiles de Mlle H. Schœll; trois pièces de Chopin, par Mlle Elly Lœwy, perlées et décidées ; la *Prédication aux oiseaux* et *Saint François marchant sur les eaux*, tumultueux et longs, mais bravement joués par Mlle Marg. Eichenberg. Tout le succès de la soirée est allé à Miss Elaine Feez, élégante et jolie comme seule une Anglaise quand elle s'en mêle, avec la *sonate* en *si* mineur de Chopin ; elle s'est remarquablement approprié la fermeté et le velouté du jeu de son maître, et qui sait ? si elle doit faire carrière, elle ne retrouvera pas toujours la fraîcheur d'impression, la poésie qu'elle a su mettre ce soir-là dans le *larghetto*, ni les finesses de son interprétation du finale. Pourra-t-on la réentendre prochainement ?...



Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



LE MERCURE MUSICAL MENSUEL

L'expérience tentée pendant ces vacances nous décide à faire paraître dorénavant le Mercure Musical *par livraisons mensuelles, le 15 de chaque mois. Il va sans dire que nos lecteurs n'y perdront rien, et recevront dans l'année le nombre de pages dû. Ils y gagneront de n'avoir plus d'articles coupés ou résumés, et le caractère même de notre publication lui commande de se tenir un peu plus à distance de l'actualité quotidienne, afin de voir plus haut et plus loin. Les vœux qui nous sont exprimés depuis longtemps à ce sujet nous permettent d'espérer une approbation unanime.*

La Rédaction.



MUSIQUE HONGROISE

Armenonville, Ritz, le restaurant de Paris — au choix de vos souvenirs... petites tables, petites femmes, lumière rebondissante à des angles de bijoux, densité agressive d'odeurs élégantes, d'aromes culinaires, puis, sur tout cela, devenue complice de digestions béates et d'états d'âmes indulgents, discrètement élaborée derrière des verdures par de pacifiques et faux hussards, une musique qui, liquéfiée dans les cornues d'un Villiers de l'Isle-Adam chimiste, détrônerait immanquablement les plus onctueuses marques de sirops. Cette musique a du moins un mérite : celui d'arriver à l'heure dont elle est digne. Et les Implorations, Fascinations, l'Amour qui meurt, celui qui refleurit — tous noms, comme dirait l'autre, à ne pas coucher dehors — de monter, de descendre, avec la légèreté des choses vides, l'escalier des croches, de reprendre souffle sur le palier des rondes, d'échouer enfin, en des pianissimos pantelants, sur la chaise longue des points d'orgue.

Et les jolies digérantes de synthétiser leur gratitude complexe dans ce jugement cruellement définitif : il n'y a encore que les tziganes !

Quels tziganes ? Il y a les uns, émigrés de la Butte et que des revers de fortune ont rendus hongrois. Mais il y a aussi les autres, et l'on peut juger par ceux-là des culpabilités de l'importation à outrance. Leurs qualités se sont muées en défauts; leur souplesse est devenue gymnastique, leur énergie prétention, leur scrupule des nuances fade culte de l'effet. Et cela est naturel. La même nature souveraine et splénétique ne les entoure plus, ne leur insuffle plus son inspiration, ne les rehausse plus de son relief. Ce sont, mieux que des déracinés, des désencadrés. Joignez un régime de pots pourris et de valses lentes, le mensonge de l'uniforme écarlate, le sourire émollient des princesses : l'avatar y est. Plus de chansons natales, ou presque, plus de fougue, d'imprévu, de coups d'archet pareils à des coups de tête : de la docilité, de la sagesse, des rênes. Le tzigane hongrois est devenu le tzigane hongre.

Abandonnons ces douceâtres pantins et remontons « de la mare à la source ».

Un soir de Hongrie. Un de ces soirs campagnards dont la largeur d'un paysage à peine meublé de constructions basses, de haies discrètes, de lointaines processions d'arbres, permet de suivre toutes les phases. Là-bas, une fuite de montagnes; ici, l'immense bras d'un puits à bascule et son importance désolée; un silence fait de mille bruits vagues, propice à l'éveil de la vie intérieure. C'est alors qu'interviennent, arrivés on ne sait d'où, mais venus eux aussi à leur heure, les czigány, les tziganes. Ils ne sont pas vêtus de rouge. Ils n'ont pas de bottes luisantes et les yeux ne leur saillent point de la tête. Ils ne se convulsent pas, ne dessinent pas avec leur violon d'aériens et ridicules paraphes. Ils jouent autant pour eux que pour vous-même.

Que jouent-ils ? Aucune musique, comme la musique hongroise, ne donne, de prime abord, l'illusion de l'improvisé. Ceux qui, d'après Brahms, ce pesant classeur de papillons, s'imaginent la connaître, parlent avec une mine entendue de la sévérité de son rythme. Si l'on excepte quelques exordes un peu vulgaires, les seuls d'ailleurs que Brahms ait recueillis avec une rare maladresse de goût et qu'il a, en outre, doctoralement survulgarisés, le rythme hongrois met au contraire une coquetterie à se dissimuler, s'élasticiser de façon telle, qu'il semble souvent n'exister plus. De là ces courses bizarres des instruments les uns après les autres, fugues haletantes comme des respirations, donnant l'impression de trouvailles soudaines, joyeusement répétées; de là cette imprécision de contours, cette fluidité par laquelle la musique hongroise s'apparente à d'audacieuses musiques modernes; de là, sa docilité à s'adapter au sentiment de celui qui l'écoute, à paraître lui obéir plus que lui commander, à se faire le canevas sur lequel il brodera son rêve. Musique séductrice, persuasive, magique et féminine. Orgueilleuse cependant, par la noblesse, la fierté native de son inspiration. Populaire, elle n'a nul lien avec la facilité commune des chansons italiennes, avec la candeur ménagère des *ländler* germaniques, la monotonie un peu larmoyante des airs slaves. Sa joie comme sa tristesse savent demeurer distinguées; et si l'on songe dans quels humbles cerveaux elle a germé, l'on ne peut se défendre d'une curieuse admiration pour un peuple dont les pauvres n'ont jamais mis leur pauvreté en musique.

Je me souviens d'une halte que je fis un jour dans un petit village de la Haute-Hongrie. Village composé d'une rue unique, où pêle-mêle pataugeaient des enfants et des bœufs. De droite et de gauche, d'indigentes maisons dont l'une, celle que je

cherchais, s'ornait de l'écriteau *Magyar kir posta*, des postes hongroises. Je pénétrai dans une salle obscure. Deux femmes écrivaient ; un homme fumait, accoudé sur un piano. Cet instrument, égaré là, me parut un symbole... Je sentis entre ces inconnus et moi la sympathie subite que crée la même ferveur pour un même art. Comme s'ils m'eussent compris, l'homme se mit au piano, les femmes chantèrent. Alors s'évanouit le contraste un peu cruel de l'idée d'un concert en un tel lieu. La salle obscure s'éclaira, s'ennoblit ; un archaïque chant de guerre, un chant d'automne l'emplirent tour à tour de bruissements d'armures et de bruissements de feuillages ; des élégances gourmées d'anciens magyars surgirent, puis tournoyèrent en danses furieuses. La porte s'ouvrit : des passants, des villageois entraient, se mêlaient au chœur. Le piano, modeste patraque, vibrait sous la pédale comme un vieux pur-sang sous l'éperon ; c'était admirable et charmant. Je m'en allai au bout de deux heures, la cervelle en feu, sans que ce départ fût remarqué de personne, sans savoir pourquoi j'étais venu, suivi jusqu'au tournant de la route par les échos tenaces et fauves du *Rajta*, *Kuruez*, *rajta.*

Tout l'amour impérieux et transfigurant du Hongrois pour sa musique tient en ce détail. Elle est la source esthétique à laquelle petits et grands s'abreuvent, demandent les mêmes jouissances, les mêmes consolations. Mais, comme certaines eaux vives, il faut la goûter sur place, fût-ce entre deux étapes, et dans le cadre prosaïque autant qu'inattendu d'un petit bureau de poste.

Quel est le lot des paroles dans la musique hongroise ? L'accord entre l'une et les autres est-il parfait ? Le mot n'est-il au contraire qu'un point de départ, un prétexte à fantaisies libres, insoucieuses des contraintes verbales ? Cette dernière opinion me semble la plus juste. Je connais, certes, plusieurs pièces admirables dans lesquelles la couleur sonore s'adapte scrupuleusement au dessin poétique, le renforce, le complète sans l'absorber. Ce sont pourtant des exceptions. La poésie hongroise a le style large, mais un peu primitif et monocorde des chansons de geste. Sa douleur, sa tendresse, sa joie sont celles de grands enfants farouches... La musique hongroise, plus variée, riche de moyens expressifs, tend au contraire à s'émanciper, s'universaliser. Il est naturel, dès lors, qu'elle veuille traduire à elle seule des douleurs, des tendresses, des joies plus pénétrantes et plus vastes. Confiante en elle-même, elle quitte le chemin tracé, va où son désir la guide ; de la mélancolie d'un pâtre elle fait celle d'un roi. Musique pure, à tel point que l'on ne peut s'empêcher de la soupçonner parfois d'avoir précédé
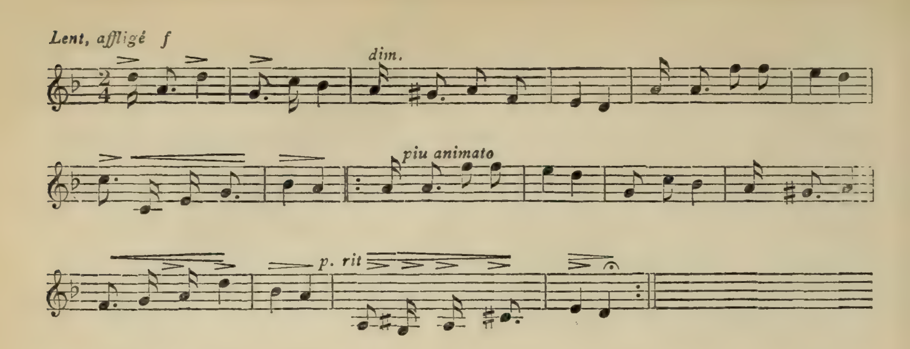
les paroles dont elle s'affuble. Il lui suffit du reste de les délaisser pour s'affirmer aussitôt tout entière, dans son indépendance et son étrangeté. — La voix du violon est la seule qui lui convienne. Le tzigane le sait et ne chante pas. Cela lui permet de passer d'un morceau à un autre sans écouter à chaque fois notre impression ; d'unir ensemble par des fils adroits des thèmes semblables par la sensation qu'ils évoquent et que les mots rendraient disparates ; de construire une manière de symphonie d'après son impulsion du moment et son degré de communication nerveuse avec l'auditoire.

Cette tactique, d'un charme inimitable et déroutant, m'amène à l'interprétation de la musique hongroise. Elle est à ce point particulière qu'elle exige un ensemble de qualités bonnes pour elle seule et qui, appliquées ailleurs, deviendraient aisément défauts. Hors de son domaine, le tzigane est vite insupportable ; la discipline lui pèse, il la rejette là où elle demeure nécessaire. La réciproque est également vraie et l'artiste étranger à cette musique la traduira sans couleur et sans âme, imbu qu'il a été d'autres préceptes tout aussi tyranniques. La musique hongroise est une musique d'exagération passionnée. Son interprète, pour la rendre, se forge une technique de liberté, faite de tous les moyens utiles à son but. Il n'a point passé par les Conservatoires où l'on enseigne de très vénérables doigtés ; il n'a point subi l'affre des examens devant un jury de têtes chauves et gardiennes d'un inviolable code. Il va devant lui, sans autre préoccupation que celle de l'émotion à communiquer, violente, irréfléchie, magnétique. Il a pour cela, presque toujours, un don que nulle étude ne lui eût fait acquérir, la beauté du son. Il abuse certainement de l'expression, ses ports de voix confinent parfois au mauvais goût ; sa sincérité doit lui valoir le pardon. En revanche, quelle science des ressources de l'instrument, du caractère ample, lumineux ou sanglotant des cordes ! Le tzigane connaît son violon de la façon dont l'Arabe connaît son cheval. L'un et l'autre ont eu pour maîtres l'atavisme et la nature ; ils ne se souviennent pas de débuts arides, de sécheresses d'écoles. Ils sont heureux parce qu'ils sont libres.

. . . .

— Quel est ce jardin ? C'est le jardin de la douleur;
Il n'y croît que des fleurs et des arbres de peine.
C'est mon amie qui les a plantés.
Sur ces traces douloureuses, je marche douloureux aussi.

— Quelle est cette ville pour être si sombre ?
C'est la ville des douleurs ; c'est mon amie qui l'a construite.
La plus petite maison n'y est bâtie qu'en pierres de peine ;
L'oiseau migrateur lui-même n'y fait que pleurer.



C'est par un exemple, si court fût-il, que j'ai voulu clore, musicalement, ces reconnaissantes réflexions sur la musique hongroise.

Paul de Chèvremont.



L'ŒUVRE DE PIANO

DE CLAUDE DEBUSSY [1]

Il est incontestable aujourd'hui que Claude Debussy occupe parmi les compositeurs modernes une situation unique.

En mettant de côté la question de sympathie ou antipathie, sa personnalité est absolument isolée, indépendante, et sans aucun contact avec la mode musicale du jour. Bien au contraire, son style harmonique, si original, si nouveau, est devenu lui-même une mode suivie par bien des imitateurs désireux de s'approprier une aussi vivante écriture musicale. Mais il ne faut pas considérer Debussy comme un novateur de parti pris : même dans ses années d'études, il ne paraît s'être jamais assujetti à l'influence d'aucun maître. Sa personnalité ne s'est pas formée, comme celle de Richard Strauss, à l'école des styles conventionnels ; elle s'est développée et a mûri graduellement de par sa conscience de soi-même et sa foi patiente en sa propre parole.

Claude-Achille Debussy est né à Saint-Germain (Oise), près de Paris, le 22 août 1862. Il étudia au Conservatoire de Paris l'harmonie avec Lavignac, le piano avec Marmontel et la composition avec Guiraud. Après avoir remporté des prix de solfège et de piano, il obtint finalement le prix de Rome en 1884, avec sa cantate l'*Enfant prodigue*, conventionnelle encore, pour la forme et le fond. Pendant son séjour à Rome il envoya une suite pour orchestre et chœur, le *Printemps*, composée en 1887, qui n'a jamais été exécutée. En 1888, il écrivit la *Damoiselle élue* (d'après *The blessed Damozel* de Dante Gabriel Rossetti) pour solo de contralto, chœur et orchestre. Cette

(1) Cet article a été publié en anglais par l'excellent journal *The Musician*, de Boston (août 1906). Nous avons pensé être agréables à nos lecteurs en leur faisant connaître ces pages où s'affirme un goût délicat. Nous sommes aussi en mesure de leur promettre, pour notre prochain numéro, un article original de l'éminent critique dont la collaboration nous est désormais assurée. (N. d. l. R.)

dernière œuvre fut jugée par les autorités du Conservatoire « trop moderne », et refusée pour ce motif. Avant et après son service militaire, qui date de son retour de Rome, il écrivit ses *Six Ariettes*, publiées plusieurs années plus tard, *Cinq Poèmes* d'après Baudelaire, les six chants sur des poésies de Verlaine, *Sagesse* et *Fêtes Galantes*, et d'autres encore. En 1893, son quatuor à cordes fut terminé, et produit par Isaye, en décembre de la même année. C'était la première œuvre de Debussy qui permît d'apprécier complètement son talent ; par elle on put entrevoir la direction qu'il allait prendre, quoique le style en paraisse classique en comparaison des hardiesses des œuvres suivantes. C'est dans le Prélude pour orchestre à *l'Après-midi d'un Faune* de Mallarmé, sujet étrange, d'un mysticisme transcendant, qu'apparaît le vrai Debussy. Nouvelle, aussi bien dans sa conception que dans son harmonie et son jeu de délicates sonorités orchestrales, cette pièce est presque devenue populaire dans certains pays ; elle a même paru sur les classiques programmes des Concerts du Conservatoire, d'où sa *Damoiselle élue* avait été exclue. D'autres œuvres importantes de Debussy furent : les *Nocturnes* pour orchestre intitulés *Nuages*, *Fêtes et Sirènes*, ce dernier avec chœur de femmes, sans paroles (cette idée nouvelle avait déjà été appliquée dans le *Printemps*) ; ensuite *Pelléas et Mélisande* (1902) sur la pièce de Maeterlinck, œuvre qui lui avait coûté treize ans de travail, certainement la plus importante de toutes, celle qui devait faire époque aussi bien par la manière de traiter le récitatif que par la nouveauté de l'écriture harmonique et l'orchestration si exquisement subtile ; celle qui doit être considérée comme la plus complète personnification de son mysticisme raffiné, d'un coloris si varié, et de sa puissance d'émotion poignante et originale. Pendant la saison de 1905-1906 l'orchestre Chevillard a exécuté une nouvelle œuvre orchestrale : *la Mer*, trois esquisses symphoniques intitulées : *De l'Aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues*, *Dialogue du vent et de la mer*, qui (à en juger par l'arrangement à 4 mains) est empreinte d'un sentiment plus universel, sans toutefois que l'auteur ait sacrifié le charme et le piquant du détail, si caractéristiques dans ses autres œuvres.

Dans l'intervalle, à côté de nombreux morceaux de chant, il écrivit les œuvres de piano suivantes : *Petite Suite* (1884) à quatre mains ; *Mazurka*, *Rêverie*, *Ballade* (1890) ; *Suite bergamasque ; Prélude, Menuet, Clair de Lune, Passepied* (1890) ; *Tarentelle*, deux *Arabesques* (publiées en 1904) écrites en 1891 ; *Pour le piano : Prélude, Sarabande* et *Toccata* (1901), *Marche écossaise* (1902) à 4 mains ; *Estampes : Pagodes, Soirée à Grenade, Jardins sous la pluie* (1903) ; *Masques* et

l'Isle Joyeuse; Images : Reflets dans l'eau, *Hommage à Rameau* et *Mouvement* (publiés en 1905). Une courte pièce, *Feuillet d'album*, et une transcription d'une pièce à 4 mains de Schumann (op. 85), *A la fontaine*, furent publiées en 1905. Une *Fantaisie pour piano et orchestre* (1899) n'a jamais été exécutée ; une série d'*Images* pour 2 pianos à 4 mains : *Gigue triste*, *Ibéria* et *Valse* est sous presse.

La musique de piano de Debussy peut être divisée en deux groupes distincts : l'un contient les œuvres de sa jeunesse, et l'autre celles qui caractérisent sa maturité. Ces groupes sont séparés par des années d'activité dirigée dans des sens divers. La *Petite Suite*, composée l'année de son prix de Rome, est simple et sans prétention, d'une musique agréable, correctement écrite, mais bien éloignée de celle qu'il écrira plus tard.

Les premières petites pièces, en particulier la *Mazurka*, la *Rêverie*, la *Danse*, la *Ballade* et la *Valse romantique* sont piquantes et gracieuses, mais elles contiennent plus d'un lieu commun, et leur harmonie frise l'extrême simplicité : ce n'est qu'un essai. D'autre part, la *Suite bergamasque*, datée de 1890, fait soupçonner un remaniement postérieur, tant elle est en avance sur les œuvres contemporaines du même auteur. Publiée en 1905, on y reconnaît certaines parties datant de l'année de sa composition, à côté de détails de style, d'harmonie, de facture, qui ne se manifesteront que plus tard. Il y a dans le *Clair de Lune* des passages poétiques ; mais c'est dans le *Menuet* et le *Passe-pied* que l'invention est le plus personnelle. Les *Arabesques* (publiées en 1904 sans retouche à ce qu'il semble) sont le plus frappant modèle de ses œuvres premières restées telles qu'elles ont été écrites. Elles expriment dans un style coulant et gracieux l'idée annoncée par le titre ; il ne s'y trouve aucun effort pour arriver à une expression poétique particulière ; elles sont bien construites, de forme agréable et nous paraîtraient suffisamment originales si nous ne connaissions les œuvres si frappantes des années suivantes.

En effet, le progrès est tant soit peu brusque en ce qui concerne le second groupe des pièces de piano (commençant par la série *Pour le piano*). Que ce soit pour l'invention harmonique ou pour l'originalité du fond, ou pour la puissance d'expression, ou pour le caractère personnel, le changement est saisissant. Le Debussy de 1891 est sans contredit un compositeur de mérite, correct, avec des idées piquantes et un joli talent ; celui de 1901 est un harmoniste passé maître, d'une originalité incontestée, un poète d'une rare distinction, créateur d'impressions nouvelles et uniques. Ce changement peut amplement s'expliquer

par les œuvres écrites dans l'intervalle : le *Quatuor à cordes*, le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* ; les chants : *cinq Poèmes* de Baudelaire (1889-1893), *Fêtes galantes* (1892-1903), *Chansons de Bilitis* (1898), les *Nocturnes* pour orchestre, et, par-dessus tout, *Pelléas et Mélisande*, commencé dès 1889.

C'est pendant cette période que Debussy s'appliqua à polir et assouplir sa technique, à se former un système complet de combinaisons harmoniques, à élargir sa faculté d'expression musicale pour la rendre à la fois subtile et forte. Pour moi, le premier recueil du second groupe : *Pour le piano*, se ressent de l'influence de Bach, mais une influence qui porte l'empreinte du maître moderne. De ces trois pièces, c'est le *Prélude*, d'allure vive, qui est le plus souvent joué dans les concerts ; mais la *Toccata* aussi est un morceau de virtuosité, et en outre rappelle la toccata italienne classique. La *Sarabande* suggère la même influence classique, quoique l'écriture harmonique en soit ultra-moderne. Il est difficile de dire ce qui caractérise ici le dernier Debussy : est-ce l'ondulante cadence, aux sonorités de harpe du *Prélude*, ou la suave progression des accords de septième de la *Sarabande* (au mépris des classiques résolutions exigées par les puristes), ou les nouvelles formes d'écriture que nous trouvons à chaque page de la *Toccata ?*

Les *Estampes*, composées en juillet 1903, ont des sujets plus caractérisés et une physionomie plus personnelle. Les *Pagodes* sont une pièce charmante, très chinoise en sa gamme, et d'une langueur orientale dont l'exotisme s'accorde merveilleusement à la dernière manière de Debussy. La fin, sur un accord dissonant, est d'un effet exquisement vague : un assoupissement inquiet dans le silence. L'indication du tempo de *Une Soirée à Grenade* (mouvement de habanera) donne la clef de son caractère : une brusque variété de rythmes dansants, tantôt d'une langueur fluide ou d'une sauvagerie sourde, alternant avec des passages d'une douce tendresse. Par instants les refrains d'une guitare lointaine interrompent les souvenirs de la danse, et la fin s'évanouit dans l'impalpable. Les *Jardins sous la pluie* sont une œuvre d'une imagination vive et délicate, d'un développement plus achevé, mais aussi originale par la forme que par le fond. Ces trois pièces sont finement ciselées et d'une fantaisie incomparable. Primitivement les *Masques* et l'*Isle Joyeuse* devaient avec la *Sarabande* former la *Suite bergamasque*. La substitution des pièces antérieures est expliquée par une remarque de Debussy à Louis Laloy, le critique, écrivain et directeur parisien, qui la cite comme une preuve évidente de la conscience artistique du maître : « Impossible de publier la *Suite bergamasque*, il me manque douze mesures pour la *Sara-*

bande. » En conséquence, les *Masques* et l'*Isle Joyeuse* furent publiés séparément. Les motifs en sont développés avec plus de fantaisie, plus d'abondance, et avec une science plus libre et plus large.

Les *Masques* se distinguent par des effets harmoniques et rythmiques nouveaux ; dans l'*Isle Joyeuse*, c'est le style brillant qui l'emporte, principalement dans le passage du commencement, pareil à une cadence, et son développement à la suite. Toutes deux sont d'une imagination très vive et d'une coloration presque tropicale.

Les dernières pièces : *Images*, comprennent : *Reflets dans l'eau*, qui nous montrent une veine de contemplation idyllique, d'un rare bonheur ; *Hommage à Rameau*, qui a quelque chose d'un peu contraint, comme ployant sous le fardeau de la responsabilité élogieuse, et *Mouvement*, une charmante inspiration abstraite, de caprice fantastique. *Feuillet d'album* est une pièce pittoresque, un peu vague. La *Transcription* de Schumann est correcte, sans être traitée d'une manière bien nouvelle.

Le manque de place ne me permet pas d'analyser les infinies innovations harmoniques de Debussy ; elles consistent dans une manière toute nouvelle d'associer les accords parfaits, dans le fréquent usage des septièmes et des neuvièmes sans résolution, avec quelque indulgence pour les fausses relations, et les progressions harmoniques fondées sur une gamme de tons entiers. Cette gamme a été essayée déjà par Liszt, un novateur de jour en jour plus apprécié, par exemple dans son *Dante ;* mais Debussy a formé, sur ce principe, tout un système qui n'appartient qu'à lui seul. Le style des dernières œuvres pour piano, tout en figures originales, en rythmes variés, en contrastes de sonorités subtiles, est un style rigoureusement personnel et qui ne se ressent en rien de l'influence de l'école fondée par Liszt. Par son inspiration comme par son goût, Debussy est avant toute chose un pur Français : c'est dire qu'il est résolument indépendant. Son territoire est à lui seul, exception faite pour ses imitateurs. Parmi les compositeurs pour piano d'aujourd'hui, il n'appartient qu'à lui d'écrire ces morceaux de fantaisie amplement développés, et dont la forme est en relation directe avec l'idée qui les a inspirés. Poète avant tout, son imagination possède un riche clavier de nuances. Il a commencé par l'influence littéraire de Rossetti pour passer ensuite à Baudelaire et Verlaine ; et son œuvre la plus importante l'associe à Maeterlinck. Son orchestre chante en une tonalité délicatement personnelle ; sa musique de piano a reculé les bornes de la technique et de la fantaisie à la fois. Comme Richard Strauss a découvert de nouveaux mondes dans le contrepoint, comme

Vincent d'Indy a su unir la tradition des premiers classiques à notre manière moderne de penser et d'écrire, ainsi nous devons reconnaître en Debussy un grand inventeur d'harmonie et un poète d'un mysticisme inégalable.

EDWARD BURLINGHAME HILL.



QUELQUES IMPRESSIONS
D'UN AMOUREUX D'ART [1]

A M. Louis Laloy, qui a dit : « La musique est un art somptuaire, et c'est pour cela que je ne deviendrai jamais socialiste... » (*Le Mercure musical* du 1er juin 1906, page 518.)

L'art pour tous! L'art dans tout! — Je crains les époques qui parlent d'art à tout bout de *chant*, non moins que les femmes qui nous fatiguent les oreilles de leur vertu.

*
* *

L'art pour le peuple? — L'hygiène et le bonheur matériel, d'abord...

*
* *

Qu'est-ce que la Musique? — Eternelle question sans réponse ! La poser n'est point la résoudre. Et, cependant, les compositeurs composent...

La musique ne serait-elle pas une *physionomie?* — Expressive? — Suggestive plutôt. « La physionomie », disait La Bruyère à la fin du grand siècle moraliste, « n'est pas une règle qui nous soit donnée pour juger des hommes : elle nous peut servir de conjecture. » De même, sans programme, on ne comprendra jamais les détails ou les causes de ce langage secret qui n'est pas un langage articulé : la musique!

« Il n'y a pas de musique absolue », a dit le *Kapellmeister* beethovénien par excellence, Félix Weingartner ; de même, il n'est point de visage sans expression ; les plus fermés ou les plus ingrats ont ce caractère éloquent d'être *inexpressifs* ; or,

(1) Cf. le *Mercure musical* du 15 janvier 1906.

certaines musiques pédantes ressemblent à ces visages-là... Bon gré, mal gré, la physionomie est une voix silencieuse ; la musique, une physionomie qui chante. Et que de secrets dans un demi-sourire !

Inutile de connaître chacun des muscles faciaux par leur nom pour lire une physionomie ; — pour *sentir* la musique, il n'est pas plus indispensable de la *savoir*.

« On ne *pense* pas en musique », a dit un psychologue ; un sourire non plus n'exprimera jamais une pensée, mais son atmosphère.

Sans l'*expression* physionomique, la *beauté* des lignes est une beauté froide. — La musique de Brahms suggère souvent cette beauté-là. Réciproquement, « la beauté du diable » manque de lignes...

Musique, physionomie : mystérieuse *correspondance !*

*
* *

Il y a plusieurs façons d'aimer la musique, comme il y a, tout au fond du cœur, plusieurs façons d'*aimer*, tout court.

*
* *

« La musique est femme » : en le disant, Richard Wagner ne croyait pas si bien dire. — C'est le propre du génie d'être encore plus profond qu'il ne croit. — La musique est femme, et de nature angélique ou divine : un rien peut altérer sa physionomie ; le fard y creuse des rides indélébiles. La moindre vilenie s'y reflète... Entre les plus belles phrases d'une pantomime de *music-hall* et la plus chétive inspiration de Mozart, même intervalle qu'entre les habituées du promenoir et les honnêtes femmes jolies (il y en a).

*
* *

L'âme du compositeur se reflète à chaque mesure dans la physionomie de sa musique. C'est là le *secret* de Beethoven.

*
* *

Il y a des musiques-filles dont Beethoven rougirait.

*
* *

Notre éducation musicale, qui fut si lente, prend une allure d'automobile... Notre *mélomanie* m'inquiète.

*
* *

Comment le *philistin* devint *snob* ? — C'est toute l'histoire des quarante dernières années de Paris.

Le *Snobisme*, qui paraît supérieur à la bourgeoise vulgarité de la franchise, est une hypocrisie : n'est-ce pas un *hommage* que notre légèreté rend au grand art ?

Il faudrait un La Rochefoucauld pour le définir. Je m'abstiens donc, n'étant ni duc, ni vieux, ni génial...

*
* *

Gluckisme, rossinisme et meyerbeerisme, berliozisme, massenétisme, wagnérisme, franckisme, debussysme : ces sept ou huit barbarismes ne résument-ils point l'histoire des « états d'âme » musicaux d'un siècle d'art ?

*
* *

Le virtuose est à l'interprète ce qu'un avocat facile est à l'orateur convaincu. — Busoni, puis Risler exécutant la 106 !

*
* *

Pensée de juin :

Pareille à certaines voyageuses divinités de ces admirables religions antiques, symboles de la Nature, la Musique s'exile dans l'ombre du silence à l'heure où la Lumière chante sur les blés. Elle nous quitte sans pitié, ne nous laissant qu'un souvenir pour consoler notre immense regret... La musique, l'amie, reviendra ; mais serons-nous là pour la recevoir ?

*
* *

Pensée de septembre :

Le regret, ce *poète* de la vie...

*
* *

Pensée de toujours :

L'Idéal est ce qui n'est pas — ou ce qu'on n'a pas...

Raymond Bouyer.



LES DÉBUTS DE L'ABONNEMENT DE MUSIQUE

L'abonnement de musique fait tellement partie des habitudes modernes, qu'en dehors des grands établissements dont les colis postaux circulent constamment, bien peu de centres provinciaux sont assez dépourvus de « ressources artistiques » pour ne point recéler en quelque boutique un fonds plus ou moins rarement renouvelé de papier noté offert en location. Ni les musiciens qui demandent à l'abonnement de les « tenir au courant », ni les amateurs qui s'en servent pour varier à peu de frais leurs lectures, ni les éditeurs qui l'utilisent pour écouler leurs « bouillons » et pour faire aux morceaux de bonne vente un supplément de publicité, ne se doutent à l'heure actuelle des obstacles dressés, il y a un siècle et demi, devant l'inventeur du système. Le procès de l'abonnement de musique, qui dura deux ans et dans lequel d'habiles plaideurs entraînèrent près de trois cents musiciens, est beaucoup moins célèbre que celui, plusieurs fois conté, des instrumentistes et des maîtres à danser. Nous pourrions même dire que ses péripéties n'ont retenu jusqu'ici l'attention d'aucun musicologue, si M. Weckerlin n'avait jadis consacré trois pages au résumé de l'un des factums imprimés à son sujet (1) : cet extrait n'était d'ailleurs accompagné d'aucune référence précise, d'aucun supplément d'enquête (2). L'histoire est donc presque inédite. Nous avons pensé qu'elle méritait d'être mise sous les yeux de lecteurs musiciens, dont la curiosité en matière historique s'avive de jour en jour.

*
* *

Ce fut un peintre étranger, Antoine de Peters, qui, le premier, imagina d'ouvrir à Paris, en 1765, un « bureau d'abonnement

(1) Weckerlin, *Origines de l'abonnement de musique*, dans le *Bulletin de la Société des compositeurs de musique,* t. II, 1867, pp. 38-40.

(2) Sauf, n'omettons rien, d'une note, où Gaviniès était désigné comme ayant, « avec Gossec, *créé le concert spirituel* ».

musical ». Il l'installa au domicile de Jean-Baptiste Miroglio, un violoniste italien, son associé ou son prête-nom. Avant de voir à l'œuvre les deux personnages, essayons de les connaître. Ce ne sera pas chose aisée, surtout pour le principal, Peters, au sujet duquel des documents sans liaison nous laissent presque tout ignorer.

Bien que la *Biographie nationale belge* ne mentionne pas son nom (1), on ne peut guère douter qu'il fût d'origine flamande. Siret le connaît vaguement et lui donne par erreur les initiales F. L. (2). Il mentionne une dédicace du graveur Weirotter, qui lui est adressée, et il ajoute qu' « on lui doit plusieurs tableaux qui ont été gravés », et des eaux-fortes exécutées vers 1760. Une jolie suite de marines et paysages, dont le cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale possède un exemplaire, porte en effet cette légende : « Six différentes vues d'après nature, dédiées à M. de Peters, peintre ordinaire de Son Altesse royale le Prince Charles de Lorraine et de Bar, grand maître de l'Ordre teutonique, etc., par son serviteur et ami Weirotter » (3). Le blason de Peters, gravé, selon l'usage, au milieu de la dédicace, porte : de gueules à trois têtes de bélier d'or, posées 2 et 1. Cette suite de paysages n'a pu être gravée qu'après 1761, époque à laquelle la dignité de grand maître de l'Ordre teutonique fut conférée au prince Charles de Lorraine. Les premiers documents musicaux qui concernent Peters mentionnent également ses fonctions auprès de ce prince ; elles ne dataient certainement que d'un temps postérieur à l'établissement de Charles de Lorraine à Bruxelles (4) : du moins le « peintre ordinaire » du prince n'a-t-il laissé à Lunéville et à Nancy aucune trace de sa présence (5). En 1763, il vivait à Paris, sans avoir quitté, de fait ou nominalement, son emploi ; depuis 1767, il cesse d'en joindre la mention à son nom ; en 1771, on le voit se placer sous un autre patronage et s'intituler « premier peintre du roi de Danemark » (6), — Christian VII,

(1) Ce dictionnaire, si complet et si savamment rédigé, énumère toute une série de peintres du XVII[e] siècle appelés *Peeters* ; — aucun du XVIII[e], et aucun *Peters*.

(2) Siret, *Dictionnaire des peintres de toutes les écoles*, 3[e] édit., 1883, t. II, p. 146.

(3) Cabinet des Estampes, Ca. 24.

(4) Charles-Alexandre, prince de Lorraine et de Bar, né à Lunéville le 12 décembre 1712, fixa en 1737 sa résidence à Bruxelles, et mourut au château de Tervueren, le 4 juillet 1780.

(5) Un très expert collectionneur et connaisseur lorrain a bien voulu compléter amicalement, sur place, les recherches que nous avions entreprises à Paris, et qui ont eu, sur ce point, un résultat négatif.

(6) V. les textes cités ci-après.

qui venait de voyager en France. Quoique nos renseignements sur Peters s'arrêtent là, nous ne supposerons pas qu'il partit pour les pays du Nord à la suite de son nouveau protecteur ; il est au contraire probable qu'il mourut à Paris, car ce fut en cette ville qu'eut lieu, le 9 mars 1779, la vente de son « Cabinet », — vente partielle, que compléta, le 5 novembre 1787, celle des tableaux qu'avait conservés sa veuve (1). Parmi ces derniers, le catalogue énumère sous le nom de J.-A. de Peters douze tableaux de genre, et quelques miniatures et peintures « en mixaquarelle ». Dans la vente de 1779 avaient figuré trois miniatures de « Guillaume-Antoine de Peters père » et deux aquarelles de « Bonaventure Peters ». La composition des deux catalogues nous apprend que la situation de fortune de notre peintre-musicien lui permettait le luxe d'une collection nombreuse de toiles « des grands maîtres des trois écoles » : elle lui permettait aussi de risquer des capitaux dans l'édition et la location d'œuvres musicales, et nous le verrons déployer en ce genre d'affaires beaucoup de hardiesse et d'activité. Alors même qu'il faisait acte de commerçant, il insistait avant tout sur sa qualité de peintre : il se dit même, dans l'un de ses Mémoires juridiques, membre de « l'Académie de peinture, sculpture et gravure », ce qui doit vraisemblablement s'entendre de l'Académie de Bruxelles, car le nom de Peters est absent des procès-verbaux de celle de Paris (2).

A l'égard de Miroglio, l'on peut croire de prime abord qu'il suffit de s'en remettre aux dictionnaires musicaux, car Fayolle, Fétis, Eitner, nous offrent des notices sur deux musiciens de ce nom. Malheureusement, pas une ligne de ces notices n'est exempte d'erreurs : prénoms, dates, liens de parenté entre les deux Miroglio, titres de leurs œuvres, tout y est discutable. Mieux vaut donc, — ce qui n'est point d'ailleurs l'exception, mais la règle, — fermer les dictionnaires et consulter uniquement les documents originaux.

Ceux-ci nous apprennent que Pierre Miroglio *l'aîné* était italien, et neveu de Somis ; en 1738, on le citait dans un rang honorable parmi les violonistes connus à Paris (3). En 1741, le

(1) Catalogue des tableaux des trois écoles, pastels, gouaches, miniatures, dessins... qui composent le cabinet de M. de P*** [Peters]... la vente de ce cabinet se fera le 9 mars 1779... Paris, Muzier, Remy et Basan, 1779, in-12 de 110 p. — 651 numéros. — Catalogue de tableaux des grands maîtres des trois écoles, après le décès de Mme de Peters... dont la vente se fera le 5 novembre 1787... Paris, Le Brun, Remy, 1787, in-12 de 74 p. — 266 numéros. (Bibl. Nat. Cabinet des Estampes, Yd 134 a et 184 c.)

(2) Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et sculpture, publiés par M. de Montaiglon, tomes VII à IX, Paris, 1880 et suiv., in-8.

(3) *Mercure de France*, juin 1738, tome I, p. 1116.

texte d'un privilège qu'il prit pour faire graver « plusieurs sonates, trios, musique sans paroles, de sa composition » l'appelle « le sieur Pierre Miroglio l'aîné, maître de musique, pour le violon, du prince de Carignan » (1). Nous ne connaissons qu'un seul ouvrage publié en vertu de ce privilège : SONATE | a | VIOLINO E BASSO, | composte da PIETRO MIROGLIO, | dedicate al Sig^r Francesco Geminiani, Opera prima. Gravées par Mlle Vandome. A Paris, chez l'autheur grande place de l'hotel de Soissons. Avec privilège du Roy (2). L'œuvre n'est pas sans mérite, et l'on pourrait y relever des détails intéressants. Mais nous ne devons pas nous attarder en compagnie de Miroglio *l'aîné*. L'autre, celui du « bureau d'abonnement musical », nous attend. Surnommé *le cadet*, puis *le jeune*, il n'était pas le fils, mais le frère du précédent ; il ne s'appelait pas Pierre-Jean, mais Jean-Baptiste, et au lieu d'être né « vers 1750 (3) », il composait déjà son troisième œuvre à cette date.

Les programmes du Concert spirituel contiennent, en effet, le 11 mai 1752, « une symphonie de Miroglio » (4), et le 8 décembre de la même année « la troisième ouverture du troisième œuvre de Miroglio » (5). Ces deux mentions indiquent approximativement la date de publication des quatre premiers livres de ce musicien, qui parurent sans millésime et sans reproduction de privilèges, sous les titres suivants :

SIX | SONATES | à | Violon seul et basse, | dédiées | à Madame | de La Faye la jeune, | composées par | Miroglio le cadet. | Gravées par Mlle Vandôme. | Œuvre Ier. | A Paris, | chez Madame Boivin, marchande, rue Saint-Honoré à la Règle d'Or ; le sieur Le Clerc, M^d rue du Roule à la Croix d'Or ; Mlle Castagnerie, rue des Prouvaires, à la musique royale. Avec privilège du Roi (6).

SIX | SONATES | à | Violon seul et basse, | dédiées | à Monsieur | Guignon, | Premier Violon du Roy. | Composées | par Miroglio le jeune. | Œuvre IIe. | A Paris... (mêmes adresses que pour l'œuvre I.) A Lion, chez M. de Brotonne, rue Merciere. Gravées par Mlle Vandôme (7).

Ouvertures | à quatre parties | dédiées | à Madame

(1) Bibl. nat., ms. fr. 21957, p. 489, privilège général, pour 9 ans, du 30 mars 1741, enregistré le 4 mai.

(2) Bibl. nat., Vm 7, 785. Le recueil, in-folio de 26 pages, ne contient ni dédicace ni reproduction du privilège.

(3) Ce sont les renseignements de Fétis.

(4) *Mercure de France*, juin 1752, t. I, p. 166.

(5) Annonces, affiches et avis divers, du 13 décembre 1752.

(6) In-fol. de 33 pages. — Bibl. nat. Vm 7, 786 et 788, 2 exemplaires.

(7) Bibl. nat. Vm 7, 787.

Chicoyneau | de La Vallette | composées par M. Miroglio | IIIe Œuvre. | A Paris... (mêmes adresses) | Gravées par Mlle Vandôme (1).

Six Sonates à deux Violons sans basse | dédiées | à Monsieur Le Pilleur d'Appligny | Conseiller au Parlement | par | M. Miroglio | le cadet | Œuvre IVe | Gravées par Mlle Vandôme | A Paris... (mêmes adresses) (2).

Quelques années plus tard, en 1759, l'auteur du *Tableau de Paris* nomme Miroglio parmi les « Maîtres de violon et de pardessus de viole », et indique son domicile « Cour du grand cerf ». C'est l'adresse à laquelle s'ouvrit en 1765 le « bureau d'abonnement musical », et à laquelle aussi, en 1764, le violoniste-commerçant débitait les exemplaires de son œuvre X :

Six | Simphonie | à grande Orchestre | pour | Deux violons et basse, Alto Viola | les cors ad libitum | par M. Miroglio | Œuvre X. | A Paris | Chez l'auteur Cour de l'ancien grand Cerf, rue des deux Portes | et aux adresses ordinaires de musique | Avec privilège du Roi | Gravée par Mme Vandome vis-à-vis le Palais-Royal (3).

D'autres ouvrages du même musicien ne nous sont connus que par des annonces ; ce sont un « Recueil d'ariettes avec paroles françaises et italiennes » ; une ariette avec accompagnement de 2 violons et basse, « Vous qui cherchez une femme » ; et dix suites de duos pour deux violons, pardessus de violes, ou mandolines, intitulés L'*Amusement des dames*, dont les livraisons 7 et 8 parurent en 1767, les livraisons 9 et 10 en 1769 (4).



Les relations de Miroglio avec Peters furent d'abord celles de compositeur à éditeur. Le peintre du prince Charles s'était aperçu qu'en France le commerce de la musique *gravée* était libre, non par l'effet d'une faveur spéciale, mais parce que la loi l'ignorait ou le dédaignait, et qu'il se trouvait tacitement assimilé au commerce des ouvrages *gravés en taille-douce*, estampes, cartes et plans, lesquels restaient en dehors de l'étroite

(1) Bibl. nat.,Vm 7, 1519.

(2) *Idem*, Vm 7, 856. Tous ces ouvrages sont signés, au bas de la p. 3, du seul nom : Miroglio, et de la même main.

(3) *Idem*, Vm 7, 1520. — Cet ouvrage est annoncé dans *l'Avant-Coureur* du 15 octobre 1764.

(4) V. les textes de privilèges et le catalogue du bureau d'abonnement, cités plus loin.

réglementation de la librairie et des ouvrages *imprimés*. Sans être forcé d'appartenir à un corps de métier, n'importe qui avait donc le droit de publier et de vendre de la musique *gravée*. Tantôt les musiciens faisaient eux-mêmes commerce de leurs œuvres, tantôt ils les déposaient chez des marchands merciers, papetiers, luthiers, voire des « marchandes lingères ».

« Pour profiter de cette liberté » et sans doute parce que, aimant la musique, il trouvait un double attrait à des spéculations financières la concernant, Antoine de Peters commença par se rendre acquéreur, en 1763 et 1764, de nombreux exemplaires d'œuvres musicales déjà gravées, et d'ouvrages inédits, à publier. Parmi ces derniers se trouvait une ariette, *l'Art de plaire*, composée par Miroglio pour Mlle Piccinelli. Avant même qu'elle eût été exécutée en public, l'éditeur La Chevardière la reproduisit, au mépris des droits de Peters, et l'inséra dans une feuille hebdomadaire qui paraissait chez lui. Ce fut le premier sujet de querelle entre Peters et La Chevardière, et qui ne manqua point d'être remis sur le tapis lorsque se plaida le procès de l'abonnement musical.

L'orage éclata dans l'été de 1765. Au mois de juin, avec la permission du lieutenant de police, Peters avait fait imprimer et distribuer un prospectus annonçant l'établissement d'un « bureau d'abonnement musical », analogue aux trois « magasins littéraires » qui fonctionnaient à Paris pour le prêt des livres. Nous n'avons pas retrouvé ce prospectus, que cite l'un des factums publiés au cours du procès, et que résume *l'Avant-Coureur* dans l'article-réclame reproduit ci-après. Miroglio, chez lequel était installé le bureau, y est seul nommé, bien que Peters fût le fondateur et le propriétaire de la nouvelle entreprise :

« Depuis que la musique est devenue un amusement presque général et que les personnes du plus haut rang en font leurs délices, rien n'était plus utile qu'un magasin où se trouvent rassemblés tous les morceaux de musique tant ancienne que moderne. C'est ce qu'offre aujourd'hui le bureau que nous annonçons, et qui sera ouvert le 22 de ce mois, Cour de l'ancien grand Cerf, rue des deux portes Saint-Sauveur, chez le sieur Miroglio. La collection que présente ce bureau est des plus complettes, tant en musique instrumentale que vocale. On y trouvera tous les bons morceaux François, Italiens et Allemans, et on y ajoutera journellement tout ce qui paraîtra de nouveau. L'abonnement sera de 24 l. par an, moyennant laquelle somme les abonnés pourront y prendre telle pièce de musique qu'ils désireront, et il leur sera à cet effet fourni un catalogue dont on leur donnera le supplément de six mois en six mois. On pourra

garder les exemplaires l'espace de huit jours, et on en fournira de nouveaux ; on en pourra même prendre de nouveaux tous les jours en remettant les anciens entiers et non déchirés. On sent combien cet établissement, à la tête duquel sont des personnes de goût, peut contribuer au progrès de l'art, et varier les agrémens qu'on en retire (1). »

Au catalogue de Peters figuraient quelques morceaux du fonds de La Chevardière, dont il avait acheté des exemplaires. Ce fut le prétexte que saisit cet éditeur pour essayer de couper court à l'industrie du bureau d'abonnement, laquelle, prétendait-il, n'irait pas à moins qu'à ruiner le commerce de musique et tarir la source même de la composition, car « si la location de la musique était conservée, on ne vendroit plus de musique, et les auteurs ne voudroient plus en composer ni en faire graver, dans la persuasion qu'ils perdraient leur dépense, faute de pouvoir en vendre. »

Un « marchand papetier », Toussaint Bordet ; deux « marchands merciers », Christophe Le Menu et Charles-Nicolas Le Clerc ; et quatre musiciens, Pierre Gaviniés, Michel Corrette, Antoine Bailleux et Jean-Baptiste Venier, qui éditaient ou vendaient de la musique, se joignirent donc à Louis-Balthasar de La Chevardière, pour déposer, le 2 septembre 1765, une demande en justice, à l'effet de pouvoir « saisir tous les ouvrages de musique étant dans le bureau d'abonnement, comme en contravention à leurs privilèges et qualités, et de se faire assister d'un commissaire et d'un serrurier pour l'ouverture des portes » ; en second lieu, les demandeurs sollicitaient la permission d'assigner Peters et Miroglio, « pour voir ordonner la suppression de leur bureau, et leur défendre de continuer cet établissement ».

La Chevardière n'obtint pas la permission de saisir, mais seulement celle d'assigner. Au lieu d'étouffer en germe la concurrence redoutée, il lui fallut s'enfoncer dans le dédale de la procédure et lutter à grands coups d'exploits, requêtes, mémoires, sommaires, précis, défenses, plaidoiries, contre un adversaire habile, remuant, tenace, qui rétorquait ses arguments, faisait désister ses témoins, mettait en branle toute la gent musicale, et jetait à la tête de son adversaire des factums imprimés de trente, de cinquante pages in-quarto, avec des signatures d' « intervenants » par centaines (2).

(1) *L'Avant-Coureur*, du 22 juillet 1765.

(2) Nous n'avons plus toutes les pièces du procès : mais l'on peut en reconstituer l'histoire par celles qui subsistent et qui sont : Mémoire signifié pour les sieurs de Peters et Miroglio... de l'imprimerie de d'Houry,

Bien loin de nuire au commerce de la musique, la location, disait Peters, « facilitera la connaissance et l'achat de la musique » ; elle est « nécessaire au public, aux auteurs, aux professeurs, à leurs élèves, aux concerts, à tous les citoyens, aux pères de famille, au peuple, à tous les marchands, à tous les ouvriers employés pour la musique, à la multiplicité de la vente, à la réputation des musiciens, et à la récompense de leurs talents ». Pour mieux affirmer que l'abonnement n'entraverait pas le débit de la marchandise, il portait à La Chevardière une sorte de défi, en proposant « non seulement de faire graver à ses frais en totalité la musique qu'il trouverait bonne, mais encore à moitié frais toute la musique qu'il ne trouverait pas telle, et même la plus mauvaise, pourvu que l'auteur lui rapporte une attestation de deux musiciens connus à Paris, et choisis par l'auteur, qui assure que son ouvrage est bon et mérite l'impression ».

Il ne semble pas cependant que ce fût par ce moyen hasardeux que Peters, à la même époque, se constituait un fonds d'éditeur. Les textes de deux privilèges qu'il prit dans la même année fixent la date de publication d'un certain nombre d'ouvrages, pour la plupart importés de l'étranger, dont il était propriétaire et qui se vendaient chez Miroglio.

Le premier de ces privilèges fut enregistré le 24 septembre 1765 par le syndic de la communauté des libraires de Paris ; c'était un « privilège général » du 7 août, obtenu pour une durée de douze ans par le « sieur de Peters, peintre de S. A. R. le prince Charles de Lorraine », qui se proposait de « donner au public une œuvre de solo par M. Burghoven, une œuvre de quatre trios par M. Kennis, une œuvre de quatre simphonies à 4 par Wagenheil, une œuvre de cinq trios par Vanmaldere, une œuvre de duo de *vari autori*, une œuvre de symphonies par Toesky, une œuvre de six symphonies par Schwindele, une œuvre de 4 et de 6 symphonies par Smith, une œuvre de trio violon et basse par Smith, une œuvre de 6 trio pour flutte par Smith, une œuvre pour clavecin, violon et basse par Smith, une œuvre de 6 solo par Smith, une œuvre de 6 duo par Smith, une œuvre de 6 solo de clavecin par Smith (1). »

Par le second privilège, daté du 14 novembre 1765, enre-

1767, in-4 de 60 p. (Bibl. nat. Fm 25687). — Sommaire signifié... *idem*, in-4 de 16 p. (Fm 25686). — *Arrêt de la Cour de Parlement...* du 5 août 1767... de l'imprimerie de Herissant, in-4 de 38 p. (Bibl. nat. ms. fr. 22085, pièce 19 et ms. fr. 22121, pièce 11). — Prospectus et pièces diverses, dans les mêmes mss. — *L'Avant-Coureur*, années 1767 et 1768.

(1) Bibl. nat., ms. fr. 21963, p. 372. Il faut lire Burckhoffer, Wagenseil, Toeschi.

gistré le 18 février 1766, le même « sieur de Peters, peintre de S. A. R. le prince de Lorraine », obtenait pour douze ans le droit de « donner au public des ouvrages qui ont pour titre : Six symphonies d'Alexandre, trois suites de beaux airs mis en symphonie par le même, une Ariette italienne qui commence : *Compolesi ah Dio*, solos de clavecin avec accompagnement de violon ou flutte, 6 symphonies de Godeharlt, 6 quatuor de J. Martini pour violon, flutte, alto viola et basse, les nouveaux principes du clavecin par M. Le Bœuf, organiste de Sainte-Geneviève, 6 duos de Gardon, de Holozbauer, 6 solos de Raphael, 6 symphonies de Kennis, 6 symphonies de Wirtztham (1) ».

La proportion des noms étrangers dans ces deux listes est assez significative. Ou bien Peters avait précédemment connu hors de France, et spécialement à Bruxelles, plusieurs des musiciens dont il introduisait les œuvres à Paris, ou bien il apercevait dans la reproduction de morceaux déjà publiés ailleurs une façon moins onéreuse d'augmenter son stock. Il imaginait en même temps un second mode d'abonnement, qui lui permettait d'écouler périodiquement et à son choix ses publications nouvelles, et dont il exposa les conditions dans un prospectus imprimé au mois d'octobre 1765 :

« Le sieur de Peters, peintre ordinaire de S. A. R. Mgr le prince Charles de Lorraine, demeurant à Paris, rue du Hazard, propose à tous les citoyens français et étrangers, demeurant dans le Royaume et ailleurs, et s'oblige de fournir chaque mois de l'année, à chaque souscripteur, un exemplaire d'un nouvel œuvre de musique, moyennant la somme de 48 livres par an. Les douze livraisons annuelles seront composées d'exemplaires dont les prix ordinaires actuels monteront au moins à la somme de 72 livres. » Pour la première année, du 1er octobre 1765 au 1er septembre 1766, les douze ouvrages promis étaient précisément ceux visés par les récents privilèges qu'avait obtenus Peters : sonates, duetti, symphonies, de Burckhoffer, Théodore Schmid, Kennis, Godecharle, Alexandre, Cardon, Holzbauer, Martini, Wagenseil, Vitzthumb ; les souscriptions étaient reçues chez Miroglio, et les récépissés en devaient être ainsi libellés : « Je soussigné, Antoine de Peters, entrepreneur de l'établissement dont le prospectus est ci-contre, reconnais avoir reçu », etc. (2).

(1) Bibl. nat., ms. fr. 21963, p. 435. Il faut lire Godecharle, Cardon, Holzbauer, Vitzthumb.

(2) Prospectus in-4° de 4 pages, de l'imprimerie de P. de Lormel, 1765. (Bibl. nat., ms. fr. 22085, pièce 18.)

L'hiver de 1765-66 se passa en efforts pour fixer dans chacun des camps ennemis le plus grand nombre possible de partisans. La Chevardière, que Peters accusait d'avoir « ébloui des particuliers pour adopter ses demandes », réussit à s'assurer l'approbation d'une vingtaine d'artistes de marque : « Antoine Dauvergne, surintendant de la musique du roi et maître de musique de Mesdames de France ; Michel Blavet, compositeur ordinaire de M. le comte de Clermont ; Pierre-Just Davesne, compositeur et ordinaire de l'Académie royale de musique ; Egide-Romuald Duni, auteur et compositeur ; Duphly, compositeur et maître de clavecin ; Jean-Antoine-Léontzy Honaver, aussi compositeur et maître de clavecin ; Pierre Vachon, compositeur et premier violon de M. le prince de Conti ; Charles Duport, aussi compositeur et ordinaire de sa dite altesse ; Jean-Baptiste Janson, *idem* ; Antoine Groneman, *idem* ; Benoît-Joseph Blaise, compositeur et ordinaire de la Comédie Italienne ; Antoine Legat de Fursy, compositeur et organiste ; Claude Delaporte, aussi compositeur et organiste ; Vinceslaus Spourny, compositeur ; Nicolas Gravina, aussi compositeur ; Jean-Baptiste Mahony, Jean-François Bouin, Bernard Merchi, Frédéric Raupach, Charles Deblois, Pierre-François Moreau, Pierre Delamotte, Charles Garnier, *idem*. » Toutes ces signatures furent probablement de quelque poids pour obtenir du lieutenant de police, prononçant en qualité de « juge des privilèges », une sentence rendue le 25 mars 1766 :

« Faisons défense aux sieurs de Peters et Miroglio et à tous autres, de graver ou faire graver, distribuer ou faire distribuer, de louer ou prêter à prix d'argent, directement ou indirectement, les œuvres, en tout ou en partie, d'aucuns compositeurs ou musiciens françois, ou établis en France, qui auront obtenu privilège du roi, avant l'expiration du temps porté par le premier privilège, à peine contre les sieurs de Peters et de Miroglio, en cas de contravention, de suppression du bureau d'abonnement musical, et contre eux et tous autres, de saisies et de confiscations au profit de l'auteur ou éditeur ayant droit de lui. En ce qui concerne les ouvrages des compositeurs ou musiciens françois qui n'auront pas obtenu de privilège, permettons aux sieurs de Peters et Miroglio de louer, trois mois après la date de la permission accordée aux auteurs, les ouvrages de musique vocale, à la charge et non autrement de se pourvoir pour ladite location, et d'en acheter les exemplaires qu'ils voudront louer à l'auteur ou éditeur ayant les droits de l'auteur, sans pouvoir se servir d'exemplaires qu'ils se seraient procurés ailleurs ; à l'effet de quoi les exemplaires qui leur

seront vendus par l'auteur ou éditeur seront par lui marqués et paraphés », etc.

Peters ne perdit point de temps pour interjeter de cette sentence un appel que reçut la Cour; et comme elle statuait qu'en attendant le prononcé du jugement « toutes choses resteraient en l'état », le peintre-musicien mit à profit sa liberté provisoire, en s'appliquant à « compléter son bureau pour la location », jusqu'à faire paraître un supplément à son premier catalogue.

Pendant près de dix mois, La Chevardière se tint coi. Puis, tout à coup, son ardeur processive se rallumant de plus belle, il réclama, le 18 février 1767, exécution de la sentence du 25 mars précédent, dont l'effet était resté en suspens. La guerre du papier timbré recommençait : mais des changements s'étaient produits dans les rangs des belligérants. Certains musiciens, qui avaient tout d'abord consenti à placer leur signature auprès de celle de La Chevardière, refusaient désormais de le suivre. Le désistement de Le Clerc et de Davesne marqua pour Peters une heureuse journée. Non content de les voir se détacher de son ennemi, il voulut tirer avantage de leur retraite et leur en fit demander les motifs dans les formes authentiques. Charles-Nicolas Le Clerc, qui se faisait vieux, déclara par devant notaire qu'il avait voulu seulement « se débarrasser des peines et des soins d'un procès, et se procurer sa tranquillité ». Une pareille profession de pacifisme ne pouvait plaire à un homme plongé depuis de longs mois jusqu'au col dans la chicane : Peters en prit acte avec dépit, le déclarant « sans doute bien frivole ». Il obtint avec Davesne plus de satisfaction. Celui-ci reconnut n'avoir « approuvé ou signé les contestations de La Chevardière que faute d'avoir été instruit suffisamment des raisons pour et contre », et ne fit pas difficulté d'avouer que, « en étant instruit aujourd'hui, il reconnaissait que le bureau et le prêt ne pouvaient qu'être utiles au public et aux musiciens ».

La Chevardière eut beau remplacer les déserteurs par de nouveaux partisans, — il s'acquit les adhésions de Rebel, chevalier de l'ordre du roi, surintendant de la musique de S. M. et directeur de son académie de musique; Pierre Lagarde, compositeur et maître de musique des Enfants de France; Pierre-Montan Berton, compositeur et maître de musique de l'Opéra ; André Danican Philidor, auteur et compositeur d'ouvrages de musique; Jean-Claude Trial l'aîné, compositeur et directeur de la musique du prince de Conti ; Claude Daquin, organiste de l'église de Paris (il se désista peu après, comme Davesne et Le Clerc); Armand-Louis Couperin, compositeur et organiste de Saint-Gervais ; Claude Balbastre, compositeur et organiste de l'église de Paris; Charles Noblet, compositeur et maître de

clavecin de l'Académie royale de musique; Louis Aubert, compositeur et premier violon de ladite Académie ; Jean Schobert, maître de clavecin et ordinaire de la musique du prince de Conti; François Clément, compositeur et maître de clavecin ; Jean Tarade, compositeur et ordinaire de l'Académie royale de musique; Etienne David, professeur de musique ; demoiselle Louise Roussel, veuve du sieur Leclair l'aîné, vivant compositeur de la chapelle du roi; les sieurs Nicolas Malvaux, Herman, Joseph Carbonel, Edme-Jean-Baptiste Lejay, François Moria; — tout cela ne fit que redoubler le zèle et l'ingéniosité de Peters. Jonglant avec les opérations d'une arithmétique embrouillée, le fondateur du bureau d'abonnement prétendit l'emporter de beaucoup quant au nombre de ses partisans, et se fit fort d'en réunir plus de cent cinquante : « C'est-à-dire, expliqua-t-il, 46 approuvant par écrit sans intervenir, les 23 anciens intervenants de La Chevardière qui refusent de paraître à la Cour, enfin ceux qui gardent le silence et conséquemment refusent d'adopter le système de La Chevardière ». Avec le système de Peters, s'abstenir, c'était voter. Finalement, il porta jusqu'à 217 le chiffre de son contingent et, dans les feuillets supplémentaires de son « Mémoire signifié » en juin 1767, il donna l'énorme liste nominative des musiciens qui avaient consenti, soit à « intervenir » en sa faveur devant la Cour, soit à lui délivrer une approbation écrite.

Cette liste, jointe à celles qui des deux côtés la précédèrent ou la suivirent, forme une sorte de Bottin ou d'Annuaire de la musique à Paris en 1767. C'est donc un document historique d'un certain prix et que, malgré son étendue, nous ne croyons pas inutile de reproduire :

« Musique du Roi : Guignon, roi des violons ; Guillemain, premier violon du roi ; Albaneze ; Mathieu, maître de musique de la chapelle ; Talon ; Canavas l'aîné, professeur de violoncelle, à Paris, rue Neuve S. Roch ; Canavas cadet, professeur de violon, rue Cassette ; Ajuto ; Antonio (Torresany); Bêche cadet ; Berard, à Paris, cul-de-sac Bertault ; Bohme, professeur de basson, Chaussée d'Antin ; Bouleron ; Camus l'aîné ; Camus puîné, à Versailles ; Canavas fils, professeur de violon, à Paris, rue Neuve S. Roch ; Dumény, rue Mazarine ; Dupont, professeur de violon, ordinaire de l'Académie royale de musique, rue S. Honoré ; Falco, à Versailles; Guenin; Harand ; Huet; Jadin ; Joguet ; Lamèche ; Lauras, à Versailles ; Leroux, à Paris, rue des Moineaux; Metoyen, à Versailles; Piffet, à Paris, rue des boucheries, faubourg S. Germain ; Poirier ; Rousseau ; Simon, maître de clavecin, rue Ste Apolline.

« Musiciens de la maison du roi, demeurant tous à Versailles :

Bauerschmidt l'aîné ; Bintory ; Canal ; Bruner ; Baudeu cadet ; France ; Chmitte (*sic*) ; Destouches ; Gebauer ; Guerin ; Hartmann aîné et cadet ; Huot ; Kreizer ; Krettly ; Michel ; Raab ; Shmitt (*sic*) ; Simonnet aîné et cadet ; Stembaur.

« Concert spirituel : Capron, premier violon, à Paris, rue des Moulins.

« Académie royale de musique : Davesne, quai des Quatre nations ; Vibert, rue Froid-manteau ; Bertheaume, professeur de violon ; Cugnier, professeur de basson, rue de Bourbon ; Cupis le cadet, rue S. Denis ; de Montgaultier, rue Richelieu ; Favier l'aîné, à Chaillot ; Gally, rue de la licorne ; Guibert, place Vendôme ; Lemiere, rue du Monceau ; Nochet, rue Croix des petits champs ; Tourcaty, rue Montorgueil ; Vallé, rue S. Honoré ; Vaudémont, *idem*.

« Musiciens des Comédies française et italienne : Desbrosses, rue Mauconseil ; Berard fils, violoncelle, rue Comtesse d'Artois ; Dargent, rue S. Honoré ; Malbrancq, charnier des Innocents ; Lacombe ; Noël.

« Musiciens des princes : Gaspard, première clarinette du prince de Conti ; Provers, premier hautbois du même, rue Richelieu ; Schencker, corps-de-chasse (*sic*) du même, rue Gaillon ; Thomas, ancien organiste de Mme la duchesse du Maine, au Palais-Royal ; Hebert, maître de musique de Mme de Penthièvre, à Montmartre ; Raupach, attaché au prince de Gallitzin, à Paris, rue Neuve S. Augustin ; Erenfeld, Klein, Stiegler, professeurs de musique et ordinaires du prince de Condé, rue Mazarine ; Flieger, professeur de clarinette de M. le prince de Conti, rue Richelieu ; Heina, professeur de cor de chasse, vieille rue du Temple, et Hericourt, au Temple, tous deux ordinaires du prince de Conti ; Bisch, clarinette de M. le prince Louis, rue S. Honoré ; Scharf, corps-de-chasse du même prince, rue champ fleuri ; Sieber, *idem*, vieille rue du Temple.

« Organistes et maîtres de clavecin : Bambini, professeur de clavecin, attaché à Mme la duchesse de Villeroy, rue de l'Université ; Cherée, maîtresse de clavecin, rue de Seine, faubourg S. Germain ; Desmereaux [de Mereaux], organiste de l'église S. Sauveur et des religieux bénédictins des blancs manteaux, rue S. Denis ; Lebœuf, organiste et maître de clavecin et de chant, près S. Etienne des grès ; Marin, professeur de clavecin et de chant, rue Thérèse ; Martini, professeur de clavecin et autres instruments, rue Montmartre ; Torlez, professeur de clavecin, rue Hautefeuille ; Alexandre, professeur de violon, rue d'Orléans S. Honoré ; Avril, cloître S. Germain l'Auxerrois ; Barthelemon, professeur de violon, rue

S. Germain l'Auxerrois; Berard, rue Mauconseil; Bonneau, premier violon du concert de Marseille, rue Poissonière; Bordery; Branche, professeur de violon, rue de la harpe; Brouin, communauté des prêtres de S. Paul; Burckoffer, professeur de violon, rue Richelieu; Calais, à Versailles; Chauvin, professeur de chant à Paris, rue Transnonain; Collet, professeur de chant, rue S. Sauveur; Cupis le jeune, professeur de violoncelle, rue S. Denis; de Lamôthe, rue Pagevin; de Lavaux, rue de Bourbon S. Denis; Delépine, professeur de haute-contre, cloître S. Germain l'Auxerrois; Desbrosses, rue Mauconseil; Duquesnoy, aux Innocents; Emmig, professeur de harpe, rue Neuve S. Roch; Favier, professeur de goût et de guitare, rue de la bonne molue; Franciscony, professeur de violon, Chaussée d'Antin; Godecharles, rue Mazarine; Gresset, rue des Prouvaires; Grillo, professeur de violon, rue champ fleury; Henry, professeur de chant, rue de la licorne; Laloyeau, professeur de violon, rue des Tournelles; Larsonier, à la communauté de Notre-Dame; Lavanturier, *idem*; Leemans, professeur de chant et de violoncelle, rue de Tournon; Lejay, cloître S. Germain l'Auxerrois; Leoné, professeur de mandoline, rue S. Honoré; Louis, professeur de cor de chasse, rue de Grenelle S. Honoré; Mignard; Meyer, professeur de harpe, rue Richelieu; Navoigille, professeur de violon, rue des deux portes S. Sauveur; Och, rue de Bourbon; Payen; Piquet de S. Julien, professeur de haute-contre, rue S. Germain l'Auxerrois; Polidory, professeur de violon, rue de Tournon; Schmitt, rue de Tournon; Spourny, rue du petit lion; Amable Angrand, professeur de violon; Arnoult, professeur de violon, rue Comtesse d'Artois; Baillon; Baudoin; Borniche, rue de la licorne; Cajon, professeur de chant, quai de la Mégisserie; Cales, professeur de violon; Deshayes, professeur de violon et de chant; Desplanques; Durieu, professeur de violon, rue de Savoie; Fabio, rue des Cordeliers; Gostello, rue Poissonière; Gazel, professeur de chant, rue aux fers; Geoffroy, professeur de violon, rue Dauphine; Giornovichy, professeur de violon, rue S. Lazare; Hanot, place S. Michel; Henry, professeur de chant; Ignazio, premier hautbois du roi Stanislas, rue Montmartre; Langlet, professeur de chant, rue Ferronerie; Louatron, rue S. Pierre aux bœufs; Lebouteux, professeur de violon, rue neuve S. Roch; Leclerc, professeur de violon; Lerouge; Lenoble, professeur de violon; Menard; Mertrud, professeur de violoncelle, rue du Four S. Germain; Michaud, professeur de violon, rue de Tournon; Montigny père et fils, professeurs de violon, rue Montmartre; Paillon; Paisible; Parent; Paturot, professeur

de flûte ; Pevrotte de Villiers, aussi professeur de flûte, rue du faubourg Montmartre ; Thuillier père et fils, professeurs de violon, rue S. Médéric ; Vezou ; Vochery.

« Pierre-Louis Charpentier, rue Gît-le-Cœur ; Drouet, rue S. Jacques ; la dame Quenet, rue et Montagne Ste Geneviève ; Vandome mère et sa fille, rue S. Honoré, tous quatre graveurs de notes de musique. Petit-bled et Recoquillier, tous deux imprimeurs de musique. Gallet, marchand de planches d'étain pour la musique. Cousineau, rue des poulies, marchand de musique ; la veuve Daullé, *idem*, quai des Augustins. »

Les listes s'allongèrent jusqu'à la fin du procès, qui fut appelé le 20 juin 1767 et occupa quatre audiences, à chacune desquelles parurent de nouveaux « demandeurs en requête », recrutés à la dernière heure. Ceux du 13 juillet étaient : Blanchard, chevalier de l'ordre de S. Michel, maître de musique de la chapelle du roi ; Besozzi, Cardon, Mondonville, compositeurs ; Cardonne, Cauchois, Decharmes, Desjardins, du Buisson, Duguet, Gautherot, Gelinek, Legrand, Passenau, Choizim le cadet, Scapre, Vendeuil, ordinaires de la musique de la chapelle du roi ; Arsolier, professeur de violon ; Baillon, Beaudin père, Chauvin, Delavaux, Linot, Mignard, Romain, Bellot ; Bordery fils, professeur de violoncelle ; Castelin ; Charpentier petit-fils, musette ; Corvé, cor de chasse ; Danguy père et fils, professeur de vielle ; David aîné, Delaunay, Forgelot, professeurs de chant ; Frédéric, professeur de violon ; Gaetan, professeur de mandoline ; Gœpfen, professeur de harpe ; Groneau, professeur de violoncelle ; Laberge, professeur de violon ; Lasalle, *idem* ; Lecouteux, professeur de basson ; Lerouge, professeur de violon ; Michel, professeur de cor ; Petit, professeur de chant ; Peau, professeur de hautbois ; Radet, professeur de chant et de basson ; Scorbe, professeur de violoncelle.

Dans la liste du 14 juillet reparaissent quelques noms déjà cités, et ceux de : Le Tourneur, maître de clavecin des Enfants de France ; Paulin, organiste de la chapelle du roi ; Wondradschek, maître de clavecin ; Dufour, Ferrand, organiste ; Rameau [le fils], écuyer ; Despreaux, ordinaire de l'Académie de musique ; Milandre, Morambert, Boutroy, Patouart fils, Delaste, Pierre-François Moreau, Hugard, Petillot, Louis Werndelle, l'abbé Duchesne ; et quatre graveurs de musique, Labassée, Oger, Dezauche et Bouré.

Le 4 août, veille du prononcé de l'arrêt, une liste confectionnée *in extremis* réunit encore les noms de Dumas, professeur de violoncelle et de chant, ancien ordinaire de l'Académie royale de musique ; de La Motte, professeur de chant ; Desnoyers, Dumoncy, Kiescheser, ordinaires de la Comédie-

française; Vasson, ancien ordinaire de la Comédie Italienne ; Dubois, professeur de violon ; Perrin, professeur de musique.

Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son, dit le proverbe. Si la Cour ne rendit pas un jugement aussi sage que celui de Salomon, ce ne fut pas faute d'avoir été assourdie de carillons. Le 5 août 1767, elle confirma, en la complétant, la sentence de 1766. Il fut fait défense à Peters et Miroglio de graver, distribuer et louer des œuvres de musique avant l'expiration des privilèges : ce qui devait sensiblement nuire au bureau d'abonnement, d'où se trouvaient exclues toutes les nouveautés ; mais il fut en même temps fait défense à La Chevardière et consorts de troubler Peters et Miroglio dans le prêt et la location des exemplaires de musique qu'ils auraient achetés et payés. La Chevardière était condamné à trois mille livres de dommages-intérêts envers Peters, pour avoir fait graver en contrefacon l'ariette de Miroglio. Il était ordonné que l'arrêt fut imprimé à 200 exemplaires. Et les « intervenants » mettaient la main à la poche, pour solder leur quote-part des frais du procès, dont personne, probablement, ne sortait entièrement satisfait.

Peters affectait cependant un contentement dont le journal *l'Avant-Coureur*, qui lui était tout dévoué, se faisait l'interprète : « L'intérêt particulier s'était élevé et demandait la suppression de cet établissement si utile au public ; mais il a été autorisé judiciairement par une sentence du Châtelet du 25 mars 1766 et par un arrêt du Parlement du 5 août dernier, qui exceptent seulement les ouvrages des compositeurs français ou établis en France, pendant la durée du premier privilège, ou pendant les trois premiers mois, s'ils ne sont revêtus que d'une simple permission (1). » Un peu plus tard, la même feuille insérait une nouvelle réclame au sujet du bureau d'abonnement musical : « L'accueil favorable que le public fait tous les jours à cet établissement, encourage les entrepreneurs à chercher de nouveaux moyens pour répondre à son empressement. » Ces moyens consistaient toujours en deux modes d'abonnement, l'un pour la location, l'autre pour l'acquisition de la musique. Les conditions, pour le premier, étaient : 24 livres par an, ou 18 livres pour 6 mois, et 6 livres pour un mois, avec dépôt d'un cautionnement, en cas d'abonnement de peu de durée : « ceux qui n'en voudront que pour un concert, ne payeront que 3 livres, quand même ils demanderaient douze ouvrages de musique » ; — échange obligatoire tous les huit jours, avec amende de deux sols par jour de retard par chaque exemplaire

(1) *L'Avant-Coureur* du 14 septembre 1767.

conservé ; échange quotidien, facultatif ; remboursement des exemplaires perdus, ou « gâtés de taches d'encre ou de graisse » ; obligation, pour les abonnés de province, de fournir la garantie d'une personne domiciliée à Paris ; bureau ouvert chez Miroglio, tous les jours, excepté les dimanches et fêtes, de 8 heures à 1 heure et de 3 heures à six, etc. — Pour le second mode d'abonnement : vingt-quatre ouvrages de nouvelle musique, vocale ou instrumentale, par an, moyennant 60 livres (1).

Pour alimenter cette double industrie, Peters avait tout avantage à ne point ralentir son activité comme éditeur. Si nous en cherchons la trace dans les archives de la communauté des libraires, nous trouvons en effet, sous la date du 18 février 1767, l'enregistrement d'un privilège général pour neuf ans, du 4 février, au « Sieur de Peters » (sans titre), pour « 6 symphonies à grand orchestre de Polidori, op. 2, six symphonies à grand orchestre de Richter, op. 7, six symphonies à grand orchestre de Lalleaueau (Lalloyau), op. 1, six symphonies à grand orchestre de Jommelli, 6 quatuors pour 2 violons, alto et basso de Celonietti, op. 1, six de Gresch, op. 2, six trios pour 2 violons et basse de Helbert, op. 1, six idem de Greschtz, op. 1, six de Celonietti, six de Demachi, op. 1, six de Diters, op. 1, six duos pour violon et violoncelle de Kennis, op. 9, six duos pour 2 violons de Brockioffer, op. 3, six idem par Miroglio, 7e et 8e suite des Amusements des dames, six trios pour le clavecin, violon, basse, par Fable, op. 2, six duos pour 2 violoncelles par Chabran, op. 2. » (2) — Puis, le 18 septembre 1769, l'enregistrement d'un privilège général pour six ans, du 13 septembre, au « Sieur de Peters » pour « 6 duos pour 2 violons, d'après les trios de J. Stamitz, 12 pièces choisies des ouvrages de Stamitz, arrangés pour le clavecin, 2 symphonies de Toeschi, 6 quatuors par Gosset, 6 duos pour 2 violons de Fantiny, 6 trios pour 2 violons et basses par Lidardi, 6 trio par Bocharini, 12 airs tirés des opéra-comique et autres, avec accompagnement de harpe, par Burchkoffer, six airs avec paroles françaises et italiennes et accompagnement de harpe, par Mayer, 6 trio par M. Dumoutier, 9e et 10e suite des Amusemens des dames, par Miroglio, 6 quatuor de Joseph Baur, pour harpe, ou clavecin (3). »

Enfin, le 16 mars 1771, l'enregistrement d'un privilège

(1) *L'Avant-Coureur* du 14 mars 1768.
(2) Bibl. nat. Ms. fr. 21964, p. 157.
(3) Bibl. nat. Ms. fr. 21965, p. 10. Comme dans presque tous les textes précédents, beaucoup de noms sont défigurés : le lecteur aura rétabli de lui-même ceux de Gossec, Lidarti, Boccherini, etc.

général pour six ans, du 13 mars, au « Sieur de Peters, premier peintre de notre très cher frère le roi de Danemark », pour « des duos tirés du premier œuvre de Stamitz, et la musique de l'Amant de quinze ans, opéra-comique » (1). On a reconnu dans ce titre *l'Amoureux de quinze ans*, de Martini. Quant à l'arrangement des trios de Stamitz, il est surtout intéressant par le catalogue placé en tête, qui donne, sous une forme abrégée, les titres de tous les ouvrages en vente vers 1771 au bureau d'abonnement musical (2). On y remarque tous ceux pour lesquels Peters avait pris des privilèges : dans son association avec Miroglio, il jouait donc bien le rôle d'éditeur-propriétaire, et celui-ci le rôle de marchand-commissionnaire (3).

A partir de cette date, le « bureau d'abonnement », comme les peuples heureux, n'eut plus d'histoire. Il est probable qu'il continua de fonctionner tranquillement jusqu'au décès de son fondateur, et qu'il ne tarda pas beaucoup à trouver des imitateurs.

En 1802, l'idée avait fait son chemin, et Paris possédait à la fois « trois établissemens favorables au progrès de la musique : ce sont les abonnemens des citoyens Leduc, marchand de musique, rue Neuve des Petits champs, en face la trésorerie; Sieber fils, rue de la Loi ; et Decombe, luthier, professeur et marchand de musique, quai de l'Ecole ». Leduc annonçait que « le but de son établissement » était « de procurer aux amateurs la facilité de jouir d'une nombreuse collection de musique et l'assurance de connoître les meilleurs ouvrages en ce genre qui paraîtront » ; chaque abonné recevait un catalogue ; le prix de l'abonnement annuel était de 30 francs, avec un nantissement de 24 francs. Chez Sieber, pour le même prix, l'on n'avait « ni partitions, ni musique pour le forte-piano ou la harpe » ; chez Decombe, moyennant 36 francs par an, l'abonné pouvait lire « les partitions, la musique vocale, de piano, de harpe, et pour tous les instrumens (4) ».

MICHEL BRENET.

(1) Bibl. nat. Ms. fr. 21965, p. 458.

(2) VI duos tirés des trios formant le premier œuvre de Jean Stamitz, etc. Bibl. nat. Vm 7, 988.

(3) A la fin du catalogue du bureau musical, Miroglio donnait avis : « à tous les libraires et marchands de musique demeurant en province, qu'il se charge de toutes les commissions concernant la musique. Il fait de même des envois dans les cours étrangères. »

(4) *Correspondance des amateurs musiciens*, rédigée par le citoyen Cocatrix, nº 1, du 27 novembre 1802.

UNE FORME GALLOISE
DE LA LÉGENDE DE PARSIFAL

PEREDUR AB EVRAWC.

> A Bayreuth, ville celtique. — Pour tous ceux qui voudront penser que la sensualité de Richard Wagner fut plus digne d'un Celte que d'un Germain.

Quel rêve laïque dut troubler davantage les volontés averties de l'Eglise ? — La « Table Ronde » se défigure dans Chrestien de Troyes et dans Wolfram d'Eschenbach. Toute la richesse mystique et barbare de l'âme bretonne dégoutte chez eux en intentions morales. Ce sont les versificateurs prudents qui ont faussé notre chevalerie : ceux qui les ont suivis les ont trop écoutés... Etranges perversions littéraires que celles des *Amadis* et des *Orlando furioso* : quelque chose dans le genre de nos japonaiseries européennes ! — Dois-je le dire ? Il me paraît que, plus que nul autre, Miguel de Cervantès s'appropria la véritable âme chevaleresque ; son Don Quichotte et Sancho Pança, pratique meunier, sont, jusqu'à un certain point, les héritiers de Tristan et de Dinadan, le chevalier philosophe. — Oui, nul plus que Cervantès, jusqu'à Richard Wagner.

Il fallut un singulier effort d'intuition au dramaturge de *Parsifal* pour bondir des apologues de Wolfram d'Eschenbach aux aspirations les plus nobles de la légende celtique. Ce n'est pas la seule fois, du reste, qu'il paraît s'être permis des incursions violentes aux fonds les plus *étrangers* de sa propre nature. *Lohengrin* a subi cette « transmutation des valeurs », avec un succès moindre, il est vrai. Seul *Tristan*, œuvre de souffrance, et par conséquent plus musicale que dramatique, se doit tout à la belle version de l'Alsacien Gottfried ; mais Thomas est demeuré supérieur. Max Müller n'eut pas tort de le prétendre, et Gaston Paris l'a répété dans la suite.

*
* *

La légende de Perceval le Gallois a eu, comme beaucoup de légendes bretonnes, l'étrange fortune de retourner sur le tard à des versions toutes celtiques de forme et d'origine. Ce sont les contes des anciens Gallois, que lady Charlotte Guest a publiés en 1838-48, sous le titre de *Mabinogion*. Hersart de la Villemarqué vers 1840-60 et plus récemment M. J. Loth (1) en ont donné des traductions qui en rendent le sens accessible à tous les non-celtisants. Le mabinogi de *Peredur* est celui qui nous intéresse..

« Le comte Evrawc possédait le comté du Nord. Il avait « sept fils. Ce n'était pas par ses domaines que s'entretenait « Evrawc, mais par les tournois, les guerres et les combats, « et, comme il arrive souvent à qui les recherche, il fut tué, « ainsi que six de ses fils.

« Le septième s'appelait Peredur ; c'était le plus jeune. Il « n'avait pas l'âge d'aller aux combats ni à la guerre ; autre- « ment, il eût été tué comme son père et ses frères.

« Sa mère était une femme avisée et intelligente. Elle réflé- « chit beaucoup au sujet de son fils et de ses domaines. Elle « finit par prendre le parti de fuir dans le désert et la solitude, « et d'abandonner les lieux habités. Elle ne garda dans sa « compagnie que des femmes, des enfants et des hommes « humbles, incapables de faire la guerre, et auxquels les com- « bats ne convenaient pas. Personne n'eût osé réunir armes et « chevaux là où l'enfant eût pu s'en apercevoir, de peur qu'il « n'y prît goût. »

L'enfant vivait dans la forêt : il jouait et s'exerçait à lancer des baguettes et des bâtons. Son esprit était simple, car on lui cachait toute chose... Un jour vinrent trois chevaliers à la lisière de la forêt. « Ma mère, dit Peredur, qu'est-ce que ces gens là-bas ? — Ce sont des anges, mon fils, dit-elle. — J'en donne ma foi, dit Peredur, je m'en vais comme ange avec eux. » Et Peredur alla sur la route à leur rencontre.

Les chevaliers lui expliquèrent leur véritable nature, et Peredur les interrogeait sur tous les objets qu'il apercevait. Puis il retourna vers sa mère.

« Mère, dit-il, ce ne sont pas des anges les gens de tout à l'heure, mais des chevaliers ordonnés. » La mère tomba évanouie. — Alors Peredur alla vers l'endroit où se tenaient les chevaux, qui portaient le bois de chauffage. Il en choisit un,

(1) D'Arbois de Jubainville, *Cours de littérature celtique*, tomes III et IV. *Les Mabinogion*, traduits par J. Loth. Paris, Thorin, 1889.

gris pommelé, osseux, le plus vigoureux à son avis ; il lui serra un bât autour du corps en guise de selle, et, avec de l'osier, il imita tous les objets d'équipement qu'il avait vus sur les destriers. Puis il prit congé de sa mère. La comtesse lui recommanda d'aller à la cour d'Arthur ; elle lui enseigna les principes de toute chevalerie. Il s'éloigna, tenant à la main une poignée de javelots à pointe aiguë.

Il fut deux jours et deux nuits à cheminer dans la solitude des forêts et divers lieux déserts, sans nourriture ni boisson. Enfin il arriva dans une clairière : au milieu était un pavillon en forme d'église. Il récita son *Pater*, puis y alla.

« La porte était ouverte ; près de la porte était une chaise, « dorée, dans laquelle était assise une jeune fille brune, d'une « beauté parfaite, portant autour du front un diadème d'or, « enrichi de pierres brillantes, et aux mains des bagues d'or « épaisses. Peredur descendit de cheval et entra tout droit. La « pucelle lui fit un accueil amical et lui souhaita la bienvenue. « Au bout du pavillon, Peredur aperçut de la nourriture, « deux flacons pleins de vin, deux tourtes de pain blanc et « des tranches de cochon de lait. « Ma mère, dit Peredur, « m'a recommandé, en quelque lieu que je visse nourriture et « boisson, d'en prendre. — Je te le permets avec plaisir, « seigneur, dit-elle, et grand bien te fasse. » Alors Peredur « prit la moitié de la nourriture et de la boisson pour lui, et « laissa l'autre à la pucelle. Lorsqu'il eut mangé, il plia un « genou devant la jeune fille et dit : « Ma mère m'a recommandé, « là où je verrai un beau joyau, de le prendre. — Prends « mon âme », dit-elle. Peredur prit la bague, emmena son « cheval et partit. »

Il arrive à la cour d'Arthur. Un chevalier y avait insulté Gwenhwyvar et personne n'osait le combattre. Peredur le tua.

« Kei était debout au milieu de la salle. « Hé ! l'homme « long, là-bas, dit Peredur, où est Arthur ? — Que veux-« tu d'Arthur ? dit Kei. — Ma mère m'a recommandé de « venir vers lui pour me faire sacrer chevalier. — Par ma foi, tu « es par trop mal monté en cheval et en armes. » Toute la cour « porta les yeux de son côté et se mit à lui lancer des baguettes. »

Peredur quitte la cour et promet de n'y revenir avant de s'être rencontré avec l'homme long, « pour venger l'outrage fait au nain et à la naine ». — Ces deux monstres avaient été les premiers à lui rendre hommage...

*
* *

Je ne puis songer à suivre Peredur dans ses pérégrinations. Qu'il triomphe des ennemis d'Arthur, après avoir appris la che-

valerie chez ses oncles puis à la cour des sorcières, qu'il revienne à Kaerllion, auprès du roi, et qu'il offre en vain son amour à Ygharat Llaw Eurawc : ce sont autant d'éléments d'une comparaison minutieuse avec des textes connus, qui nous démontrent les origines laïques de la légende. Peredur délivre la terre de monstres fabuleux (serpent gardien d'un anneau, ou « addanc » du lac, véritable minotaure celtique), jusqu'à l'époque où il est aimé par l'impératrice d'un pays inconnu, « vers l'Inde ». Il y règne pendant quatorze ans. Puis surviennent les aventures du château des Merveilles. Au temps de cet épisode, Peredur et des hommes d'Arthur détruisent les sorcières de Kaerloyw. Le conte s'arrête ici.

Assurément le rapport paraît lointain entre cette narration barbare et la transcription littéraire de Wolfram d'Eschenbach.

Et cependant, quand on analyse le texte dans le détail, une foule de similitudes surprennent. C'est que les contes populaires, contrairement aux œuvres de la littérature écrite, paraissent constitués par des accidents d'imagination, plutôt que par des thèmes volontairement préparés. Le développement se fait par bourgeonnement, bien plus que par greffe artificielle, d'où vient que le sens en est plus naturel et plus profond, mais aussi plus difficile à suivre dans son évolution.

Voici par exemple comment le mabinogi de Peredur prélude à l'Enchantement du Vendredi Saint (1) :

En quittant les sorcières qui l'avaient instruit, le sauvage valet marchait tout droit devant lui. « Vers le soir, il arriva « dans une vallée, et au bout de la vallée, devant la cellule « d'un serviteur de Dieu. L'ermite l'accueillit bien, et il y passa « la nuit. Le lendemain matin il se leva et sortit. Il était tombé « de la neige pendant la nuit, et un faucon avait tué un ca- « nard devant la cellule. Le bruit du cheval fit fuir le faucon, « et un corbeau s'abattit sur la chair de l'oiseau. Peredur s'arrêta, « et, en voyant la noirceur du corbeau, la blancheur de la neige, « la rougeur du sang, il songea à la chevelure de la femme « qu'il aimait le plus, aussi noire que le jais, à sa peau, aussi « blanche que la neige, aux pommettes de ses joues, aussi « rouges que le sang sur la neige. »

Cela est étrangement réduit, et cependant l'on ne peut se défendre de reconnaître l'identité des motifs. La situation est posée : il ne reste qu'à la développer, chrétiennement ou non.

Et en effet, il ne faut pas chercher dans cette légende galloise le christianisme épuré qui caractérise les œuvres des

(1) Une autre partie de la scène est racontée plus loin. (Trad. J. Loth, pp. 101-102.)

compilateurs des XIIe-XIIIe siècles. Ce serait une double erreur. Cette affirmation n'étonnera que ceux qui veulent ignorer la source naturelle des légendes de la Table Ronde, c'est-à-dire les antiques traditions apportées d'Asie par les peuples qui envahirent l'Europe. Il est inconcevable que cette légende du Graal, véritable hérésie religieuse, puisse avoir des sources plus médiates. D'autant qu'on en retrouve tous les éléments sur d'autres territoires habités par les Celtes. Le « chaudron » qui ressuscite les morts des Gwyddyl, dans le mabinogi de Branwen, fille de Llyr, est le droit ancêtre du Graal. Cette vertu secrète de certains vases est un des lieux communs de la poésie celtique (1).

Ainsi le *propre* de la légende de Parsifal paraît antérieur au christianisme. Et la double version bretonne du « Peredur » et du « Peronik » armoricain, dont M. Souvestre a révélé l'existence, est faite pour vérifier cette idée : égale et superstitieuse glorification de l'*innocent*, qui est le fond même de l'œuvre primitive.

Oserai-je en effet signaler l'évident rapport qui mit dans une commune origine notre Perceval celtique et l'Héraklès des Hellènes ? Forts, bons et simples, destinés à triompher de fatalités que ni l'intelligence ni la ruse ne surmontèrent ; descente aux demeures d'Adès ou visite au château des Merveilles, il s'en faut de peu pour que l'on crie à la réminiscence ! Mais ce serait une erreur. Les pommes de Peronik (et de Merlin) rappellent aussi les Hespérides de bien loin, — et les douze merveilles de Bretagne ne sont point seules dans l'histoire du folk-lore. Cela prouve simplement l'universalité de nos concepts mythiques.

Peut-être faut-il voir dans Peredur un de ces héros solaires dont M. Pineau (2) définit excellemment le caractère : cela n'irait pas sans convenir au culte primitif des bardes, suivant Hécatée, dans Diodore, et suivant Ausone.



Quoi qu'il en soit, Wagner paraît s'en être tenu au texte même de Wolfram pour ce qui est de l'histoire de son Parsifal. Je crois cependant qu'il lui a restitué une grande part de son caractère primitif. Je ne puis entrer encore ici dans une question d'exégèse littéraire. Le musicien qui s'intéresse à la création d'un livret pourra remonter aux sources que j'ai citées.

(1) Je passe intentionnellement sur l'épisode du *bassin sanglant* et de la *lance* dans le mabinogi de Peredur ; son origine paraît douteuse.

(2) *Chants scandinaves.*

Il me faut seulement constater ceci : c'est que « Parsifal » n'est pas une œuvre de « renoncement », comme beaucoup l'ont prétendu, mais bien une réelle affirmation de la « volonté de vivre » en dépit des faiblesses humaines. Parsifal *se modernise* en acceptant du christianisme ses vices et ses vertus : c'est pourquoi il lui faut rester pur pour triompher. Mais l'essence de son être n'est point là : une fois en possession du Graal, le rôle de Parsifal est terminé. La légende est par là instructive : ayant posé la « queste du Graal » comme un but, elle oublie d'en définir les conséquences. — Que le vase sacré retourne à Sarras sur la nef mystérieuse, que le successeur d'Amfortas se renferme dans un sacerdoce incomplet, il n'en demeure pas moins que rien n'arrive à son terme, et que nous gardons l'inquiétude de l'avenir.

Parsifal n'est pas, comme l'Adonis antique, partagé entre les forces hostiles d'Aphrodite et de Perséphone. En face de ce conte de profonde vie végétative, il se pose, comme l'Héraklès, en personnification de l'activité humaine, de la *volonté*.

C'est pourquoi sa vie possède un caractère « potentiel » bien plutôt que « final » ; elle est à l'antithèse de celle du sage Merlin, comme la vie d'Héraklès s'oppose à celle de Prométhée. Tous deux, les conquérants, sont inférieurs comme individus aux penseurs, et cependant ils réussissent mieux. Décevant enseignement de l'histoire qui prouve qu'un Alexandre peut aller jusqu'au Gange sans en rapporter la sagesse des brahmes !

Et si je ne craignais le ridicule aphoristique du texte, je rappellerais cette parole de Michelet : « Etre pur pour être fort. Etre fort pour être fécond. » Telle est, en effet, la formule vitale commune à Parsifal et à Héraklès. L'antique symbole de la force, inconsciente de ses origines, les recouvre, comme tant de héros légendaires : comme Siegfried, comme le fils unique d'Aïffé dans le cycle irlandais d'Ulster, comme Sobrab aussi, fils de Rostem, au « Livre des Rois » de Firdousi. Et toutes ces analogies de symboles ne me paraissent rien autre que la prescience du *mystère du Temps* et du rôle surhumain de la Volonté dans les Heures : car la force n'est rien, qu'une négation de la connaissance.

* * *

Je ne prétendrai donc pas que Richard Wagner ait transformé « Parsifal » de promenade de chevalerie mystique en simple action de sorcellerie. La nature des accidents dramatiques ne prouve rien, et si Kundry est une proche parente des « sides » bretonnes, il reste assez de formules chrétiennes pour qu'on ait l'illusion d'y constater la vie religieuse. Le

fait essentiel est dans la transformation du caractère de Parsifal : Wagner s'éloigne manifestement des idées de Wolfram et se rapproche de la conception galloise. Parsifal arrive jusqu'au Graal avec l'inconscience d'une brute, et toute la révélation de l'instant présent ne saurait modifier sa nature. Kundry se couche et meurt à ses pieds, l'hydropique Amfortas gémit auprès de lui : il parle, il guérit, sans intérêt évident : il est audessus des vaines pitiés, — tout entier à son but, tout droit dans son action. C'est justement ce qui fait que le « Peredur » gallois est plus symptomatique que le « Parzival » allemand, car ce *caractère impulsif*, le seul qui lui demeure, est aussi la base même de sa conception poétique.

Et c'est aussi pourquoi *Parsifal* n'est point « une œuvre de pureté sacrée et d'angélique foi », comme le prétend M. Mendès. Païenne dans le fond, cette légende est simplement la plus haute expression moderne du *mysticisme celtique*. Le librettiste des « Vainqueurs » s'attachait petitement à la nature humaine des religions. Richard Wagner n'est point mort en priant, mais en pensant.

Il avait pris son idéal, « nouveau Graal », dans ses paumes jointes, et, débile, le soulevait au-dessus des tourmentes qui l'agitèrent trop longtemps. L'amour n'était plus pour lui qu'un indice, la sagesse n'était plus qu'un moyen, l'exaltation de la Volonté éternelle le soulevait tout entier : « Parsifal » est sa première œuvre objective. Qualité étrange, formidable chez un musicien, c'est ce que je me réserve de montrer quelque jour.

JACQUES REBOUL.



MURGER MUSICIEN

Voulant abréger le désœuvrement que nous vaut la canicule, je relisais ces temps derniers les *Scènes de la vie de Bohème* de Murger. Vers la fin se trouve placée une pièce de vers (Dieu me damne si je disais poésie !), Rodolphe y exhale de tendres souvenirs sur de petits bouts de solfège comme *Do, sol mi do la si do ré — fa ré mi ré ;* Schaunard y va également de son inspiration dans un récit précédent, et l'on n'y attache d'ordinaire aucune attention. Finalement je fus intrigué de savoir si la solmisation de Murger n'était que purement fantaisiste ou si elle recélait une musicalité, si petite soit-elle. Or voici le premier thème que j'établis :

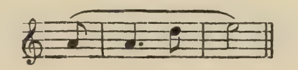


Ce thème a dû passer jadis par Torre del Lago où respire Puccini le roublard, car il a un vague relent de la *Bohème* du musicien italien.

On ne saurait cependant prétendre que ce motif ait une similitude musicale avec les airs 1830 ; ce n'est donc pas dans la rue que Murger a pu entendre fredonner pareille phrase. Peut-on conclure de là que Murger faisait un doigt de cour à la Muse ?

Ne souriez pas, Murger est même un musicien à programme ; ne fait-il pas dire en effet par Schaunard : « ça donne assez l'idée d'une pâquerette » — et si la pâquerette représente assez bien la modestie, la naïveté enfantine, ce thème semble la dépeindre à souhait, car il est d'une charmante simplicité.

Et Schaunard de continuer, guidé par l'inspiration printanière, un huit avril où il doit trois termes à son propriétaire, *la la... ré mi*

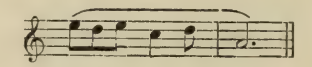


ou encore



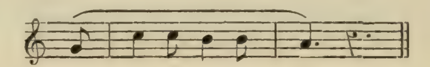
avec cadence sur le *mi* (*mi-sol♯-si-mi*).

Plus nous avançons et plus nous verrons que Puccini n'a pas laissé dormir cette mine de petits thèmes ; nous les retrouverons, « *rescapés* », dans sa *Bohème*. Je n'en veux pour preuve qu'une descente de quarte, répétée souvent dans la partition italienne, et que Murger a placée dans les vers de Rodolphe à Mimi : *mi ré mi do* ré la :
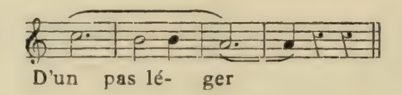


Devons-nous croire au pur hasard ou pouvons-nous admettre, comme très naturel et logique, que Puccini se sera documenté au moment d'écrire sa partition ? Acceptons la seconde hypothèse, basée sur un fait réel, toujours préférable au hasard qui est souvent de l'inspiration et dont certains musiciens italiens de nos jours semblent n'avoir pas quantités à revendre.

Pour ceux qui voudraient encore douter, je réserve cette petite phrase de Rodolphe : *Sol do do si si la.*



Maladroit ! s'écrie Musette, c'est pas comme ça ! Écoutez-moi, cher Monsieur :

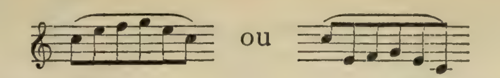


seulement, dit Musette, je ne le chante pas en *mi*, car j'ai peur des quatre dièses.

Je soupçonne fort à présent Murger d'être allé reverdir son inspiration au soleil d'Italie, et ce en prenant la jolie route qui mène de Luc à Torre del Lago.

Tout de même ! ce que c'est que de nous ! Nous avions déjà le plus roublard des membres de l'Institut, nous connaissons à présent le plus roublard des compositeurs italiens ; il n'y aura donc plus de jaloux, espérons-nous.

Rodolphe évoque encore un motif de valse allemande, dansée jadis, dit-il, avec Mimi : *Do mi fa sol mi do*



et qui, développé et malaxé à l'usage des pensionnats, remplacerait avantageusement ce bijou qu'est la Valse de Durant ; le mal ne serait pas guéri, mais, changeant de place, il nous ferait peut-être moins souffrir. Mais ne nous hâtons pas, car qui sait si cette valse n'est pas en voie d'élaboration ? Qui sait si une prochaine œuvre italico-dramatico-lyrico portant la marque : *Ars et Labor !* ne nous la fera pas savourer ?

Certains indiscrets, des gens sans pudeur, sont venus me chuchoter des choses genre Puccini-Murger, mais plus graves, car les victimes s'appelaient Beethoven et Franck qui ont fait de l'excellente musique, si je m'en souviens ; quant aux cambrioleurs, n'en parlons pas, car ils courent encore. J'allais oublier certain *Ta ra ra boum dié dié* dramatisé en mineur, qui naguère nous fit prendre peu au sérieux des vers d'Ossian abandonnés par Gœthe à *Werther*.

J'en sais encore une bonne de « *Madama Butterfly* », charmante Cio-cio-san dont nous parlerons si la canicule persiste.

C. Q. F. D. suffit pour cette fois.

GASTON KNOSP.





REVUE DU MOIS

LE CONGRÈS DE BALE

Mémoires, concerts et banquets.

C'est en cette ville aimablement cosmopolite que la *Société internationale de musique* a voulu, cette année, se réunir. L'idée était heureuse, et nous gardons le meilleur souvenir de l'accueil qui nous a été fait. Point de magnificences inutiles, de luxe de fleurs ou de tentures, mais une affable simplicité et les plus délicates attentions. Ce sont des journées fort occupées que celles d'un congressiste assidu : assemblée générale le matin, séances de sections l'après-midi, concert le soir, tel en était le programme moyen. Mais la cordialité partout répandue, l'air de fête qui nous entourait, ont rendu ces fatigues légères. Peut-être le véritable intérêt d'un congrès n'est-il pas tant dans les séances que dans les libres réunions qui s'ensuivent, et si j'ai pris le plus vif intérêt aux communications lues dans les salles de l'université, j'ai passé des moments meilleurs encore à l'hôtel Habsburg, à causer avec le Dr E. von Hornbostel des moyens d'organiser une bibliothèque phonographique, ou à écouter le professeur Traversari, directeur du conservatoire de Quito (Equateur), qui nous parlait avec une tendresse émue des Indiens de l'Amérique du Sud, de leur caractère hospitalier, chevaleresque et mélancolique, de leur passion pour la musique, et de la flûte nommée *kena* (douleur), qu'un ancien roi tira de la jambe de sa fille morte, et dont la tristesse est si douce au cœur de l'Indien qu'une veille de bataille, le son s'en étant élevé dans la campagne, tous les soldats au service du Pérou abandonnèrent le camp, laissant aux Chiliens une victoire inattendue... Je ne crois pas manquer de respect à la science en affirmant que d'aussi poétiques évocations valent bien des discussions de dates ou d'authenticité.

Je ne dis pas cela pour diminuer le mérite de ce qui fut fait à l'univer-

sité. Les rapports lus aux assemblées du matin sur l'état actuel de nos connaissances dans les différentes branches de la science musicale, ont été fort instructifs, et l'auraient été davantage encore si on les eût parfois plus nettement entendus. Quant aux séances de sections, je ne puis parler d'expérience que sur la section de musique comparée, qui fut la mienne. Le phonographe aidant, nous y avons fait de grands voyages, écoutant tour à tour les airs mélanésiens, grimaçants et féroces, présentés par le Dr von Hornbostel, les sombres, sauvages et mystérieux chants de nègres africains rassemblés par le R. P. Schmidt, ou les délicates symphonies cambodgiennes que j'ai eu le bonheur de recueillir. Qu'il me soit permis ici de remercier M. le professeur C. Stumpf, membre de l'Académie des sciences de Berlin, pour la bienveillance exquise qu'il m'a montrée et l'honneur qu'il m'a fait en m'appelant, le second jour, à la présidence.

Je ne puis parler que par ouï-dire de ce qui s'est passé dans les autres sections, et regrette de n'avoir pas eu le don d'ubiquité pour entendre le R. P. Gaïsser et le P. Janssens discuter des anciennes notations liturgiques, ou M. Paul Masson parler de l'*Humanisme musical en France au XVIe siècle*, avec exemples chantés par Mlle Marguerite Babaïan. Mais j'ai assisté aux trois concerts, tous trois fort intéressants. Le premier avait lieu à la cathédrale le soir : la majesté du lieu, le profond silence, la demi-obscurité propice au recueillement, tout appelait les impressions profondes et graves que les œuvres nous donnèrent en effet. Œuvres du XVIe et du XVIIe siècle italien, français, anglais ou allemand, allemand surtout, fort judicieusement choisies dans la variété des styles tentés à ces époques de grande croissance de la musique. L'*Ave Maria* de Josquin, chanté, par malheur, trop lentement et sans grâce, des psaumes de Goudimel et de Mareschal, une chanson suédoise anonyme, représentaient, un peu pauvrement, l'ancien contrepoint vocal. Une *Sonata* de Gabrieli pour cornets, trombones et altos, et une *Padouane* de Schein pour quatre cromornes, étaient de savoureux essais de couleur instrumentale. Une *Fantasia* de Frohberger, grave et magnifique, une ingénieuse *Toccata* de Frescobaldi, une autre de Pachelbel, d'un caractère doux et pastoral, des chorals un peu lourds de Walther et de Scheidt, et la *Passacaille* en *ré* de Buxtehude, merveilleuse d'invention, de recherche harmonique et de sentiment orchestral, formaient un programme d'orgue des plus intéressants et qui eût été complet si l'on y eût admis un ou deux des maîtres français ressuscités par M. Guilmant. Enfin la nouvelle mode du solo vocal accompagné était représentée par un bel air de Stradella, et surtout des chansons de J.-W. Franck, d'une sincérité, d'une noblesse généreuse, d'un bonheur d'expression et d'une aisance de style incomparables ; ce médecin de Hambourg, qui vivait vers la fin du XVIIe siècle et fit représenter quatorze opéras sur la scène de sa ville, fut certes un des musiciens les plus inspirés de son temps. Et sa qualité d'amateur le délivra, à ce qu'il semble, de certaines préoccupations scolastiques sensibles chez presque tous les auteurs allemands du XVIIe et du XVIIIe siècle. Mme Maria Philippi a chanté ces mélodies avec la voix d'alto la plus égale et la plus nourrie, le style le plus pur et le plus expressif que l'on puisse rêver. Cette grande artiste s'est déjà fait entendre à Paris l'an passé, aux concerts de la Société Bach. Nous espérons un prochain et plus long séjour parmi nous.

Le deuxième concert avait lieu dans les salons de M. Louis La Roche, le plus aimable des hôtes, qui nous a offert une soirée vraiment exquise. On y entendit Mme Landowska jouer sur le clavecin deux gracieuses pièces de Couperin, puis la *Gavotte* de Francisque et la *Ronde* à l'enjouement si nostalgique de Chambonnières, où elle a montré cette merveilleuse

entente du pittoresque et du rythme qui est sa plus précieuse et rare qualité. Son interprétation du *Coucou* de Pasquini, au piano, m'a paru fausse, et je ne crois pas qu'il faille mettre de l'afféterie en cette page aimable et poétique. Les *Fastes de l'ancienne ménestrandise* ont été traduits avec l'espièglerie spirituelle qui convient, et ont valu à l'intelligente artiste un succès enthousiaste. Mme Maria Philippi, entre temps, avait chanté des chansons espagnoles de Luis Milan († 536) d'une énergie admirable, et des airs plus que naïfs de Heinrich Albert et de Zumstreg. Au début de la soirée, le 3e *Concerto* pour flûte de Frédéric le Grand que je n'ai pu entendre, mais dont on m'a dit le plus grand bien ainsi que de son interprète, M. Buddenhagen.

Le troisième concert ne le cédait en rien, pour l'intérêt, aux deux premiers. Plus particulièrement consacré aux œuvres d'orchestre, il nous a fait connaître une charmante *Suite* de Bäwerl (vers 1611) et une autre de Rosenmuller (1620-1684), d'une richesse de musique et d'une fraîcheur de style admirables ; les airs de ballet de *Pirame et Tisbé* de Hasse ont paru, par comparaison, lourds jusqu'à la trivialité par instants. Quant au *Concerto* de Ph.-E. Bach qui terminait le concert, c'est une œuvre laborieuse, d'une inspiration incertaine et d'un développement maladroit : une œuvre manquée, pour tout dire, comme toutes celles de ce musicien dont la gloire tient surtout à une importance historique que l'on a beaucoup exagérée. Pour toute cette partie du concert, l'orchestre a été conduit avec une grande autorité par M. Hermann Suter, qui avait déjà fait ses preuves au concert d'église. L'ouverture de *Scylla et Glaucus* de Leclair, l'*Air vif* de Lalande, et les airs de ballet d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, qui représentaient la musique d'orchestre française, ont été dirigés par M. de Lacerda. Le premier de ces morceaux, nouveau pour nous tous, a été une vraie révélation, tant il montre, en plein XVIIIe siècle français, d'ampleur puissante et dramatique et de goût pour la belle et large sonorité. Rien n'était plus opportun que l'audition de cette œuvre pour ruiner un vieux préjugé qui condamne l'ancienne musique française à la galanterie (où elle a donné en effet des chefs-d'œuvre), et l'excellent chef a fort bien fait d'en accuser la robuste carrure. Il s'est montré égal, d'autre part, à la grâce piquante de Lalande, à l'élégance expressive et sobre d'un Rameau, malgré quelques lourdeurs imputables à un orchestre fort exercé certes et docile, mais accoutumé à un tout autre style. Mme Landowska avait eu l'idée de nous présenter, à ce même concert, les petites pièces de luth, transcrites par M. Quittard et arrangées pour clavecin par elle-même, que connaissent depuis cette année tous les amateurs de Paris. Son succès a été surtout un succès personnel et un succès de virtuose ; je le déplore, et ce n'est pas sans regret que j'ai lu dans les *Basler Nachrichten*, en un article fort judicieux d'ailleurs, que la musique de clavecin, malgré la parfaite maîtrise de l'artiste, a paru « à l'eau de rose » et peu différente en somme de la musique de cithare. C'est là un malentendu dont Mme Landowska est un peu responsable aussi, car elle a pris les mouvements beaucoup trop rapides, comme si elle cédait elle-même au délire de la vitesse qui fait tant de victimes parmi nos maîtres du clavier ; on n'a pu dès lors apprécier la grâce et l'énergie rythmique de ces danses, ni comprendre comment les « Vieux », les « Domestiques » ou même les « Jeunes Mariés » se seraient livrés à d'aussi invraisemblables ébats. Je sais ce que peuvent les circonstances et à quel point une nature d'artiste est sensible à l'impression du moment. Et si je me permets de dire que Mme Landowska est restée ce soir-là au-dessous d'elle-même, c'est que je la place très haut, bien au-dessus des virtuoses, même illustres, qu'auraient largement satisfaits les acclamations de la salle après *le Forgeron harmo-*

nieux de Haendel, ajouté au programme et enlevé dans un mouvement vertigineux et une miraculeuse netteté.

La partie vocale a été certainement la plus faible. Le quatuor vocal de Berlin a paru manquer d'homogénéité à l'égal des sociétés les plus illustres de Paris, et les madrigaux de Senfl, Marenzio, Sweelinck et Morley qu'il nous a chantés nous ont fait regretter douloureusement l'absence des chansons françaises du XVIe siècle et de leurs nerveuses et délicates architectures, auprès desquelles tout le reste semble une copie épaisse et décolorée. Je ne sais pourquoi on n'a pas fait appel pour ce concert aux recueils admirables de M. Henry Expert. Mlle Else Rosenmund nous a présenté des mélodies italiennes de Cavalli, Carissimi et Marini, d'un contour agréable et facile, avec une voix délicate, quoique un peu fermée. Malgré ces légères réserves, ce concert a été, comme les précédents, fort intéressant pour les curieux, et en quelques-unes de ses parties fort beau. Il a été suivi d'un banquet tout fraternel où artistes et érudits ont choqué leurs verres en l'honneur de l'hospitalière cité helvétique ; le menu de ce banquet, qui reproduisait un ancien manuscrit de la bibliothèque universitaire de Bâle, était un chef-d'œuvre, car on y voyait alignées sur des portées, en guise de longues, brèves, semi-brèves et minimes, d'appétissantes rangées de barriques, cruches, chopes, poêles et poulardes en broche. Rien ne pouvait mieux présider à un festin musicologique que ces facétieuses équivoques. Je ne sais à qui revient l'idée de les avoir fait revivre en notre honneur. Ne serait-ce pas au Dr Bernoulli, le savant et aimable bibliothécaire dont nous avons pu apprécier, en mainte occasion, la bonne grâce et l'esprit ?

A l'unanimité, le congrès, avant de se séparer, avait maintenu à la présidence le Dr Kretzschmar, bien connu du monde savant et digne en tout point de ce témoignage d'estime et de sympathie. Une fort intéressante proposition de notre collaborateur M. Écorcheville, relative à l'extension du *Bulletin*, est, nous le croyons et l'espérons, sur le point d'aboutir : ce sera là une preuve éclatante de la vitalité des études musicales.

LOUIS LALOY.



LES CONCERTS

Concerts Lamoureux : *La Forêt*, fantaisie symphonique de Glazounoff.

Chassés du Nouveau-Théâtre, les Concerts Lamoureux ont trouvé asile dans la coquette salle de Mme Sarah Bernhardt, où l'on regrette seulement l'absence de ce cher promenoir propice aux rencontres et aux échanges d'impressions. Mais l'air est moins étouffé, les fauteuils sont moins serrés, les loges plus spacieuses ; les bousculades et les horions ne sont plus à craindre ; on peut écouter la musique en paix et sans trop souffrir de la tête, des jambes ou d'ailleurs. Le premier concert, qui a eu lieu le 7 octobre, nous offrait une œuvre nouvelle et remarquable à plus d'un titre : *La Forêt,* de **Glazounoff**. Le début m'avait charmé, avec ce chant aux inflexions chromatiques qui passe à tous les timbres doux de l'orchestre, flûte, cor, clarinette et cor anglais, et chante la mélancolie de la forêt russe, profonde, impénétrable et monotone. Malheureusement la suite ne répond pas à notre attente : on y trouve encore des passages délicieux, comme le chant

des Roussalki, suave et pâle, ou telle lente progression où l'on croit voir s'immobiliser, de branche en branche, les arbres sous la neige. Et la couleur orchestrale est toujours savoureuse, vive et subtile. Mais une intempestive fanfare, qui accourt en droite ligne de la Norwège de Grieg, vient tout déranger, et l'œuvre finit on ne peut plus malheureusement, sur des imitations d'oiseaux qui rappellent à la fois la *Symphonie pastorale* et *Siegfried*. Pourquoi faut-il que les maîtres russes, si raffinés et si bien doués pour l'évocation poétique, n'aient presque jamais le courage de rester fidèles à leur personnalité ? Quelle fâcheuse manie d'occidentalisme ou quelle mauvaise honte les pousse à se parer d'ornements étrangers ? La culture européenne, adoptée d'enthousiasme, sans critique ni discernement, fait beaucoup de tort à l'âme russe. Je ne parle pas de la musique seule, mais aussi de la politique et des mœurs. Ne désespérons de rien cependant : on peut attendre beaucoup d'une race capable d'impressions aussi fortes et sincères.

LOUIS LALOY.



LA MUSIQUE A BÉZIERS

La Vestale, **tragédie lyrique en trois actes de MM. de Jouy et Spontini.**

Il me paraît difficile, en général, de porter un jugement précis sur une œuvre musicale déjà vieille d'un siècle. Inséparable de l'époque qui la fit naître, elle nous force à nous y reporter, et, pour l'apprécier en juste connaissance de cause, à volontairement négliger tout ce que cent années d'évolution ont apporté de nouveau dans la musique. Mais la tâche est plus malaisée encore si cette œuvre n'est point représentée dans le cadre en vue duquel elle fut conçue et écrite.

J'ignore quels motifs déterminèrent M. Castelbon à nous donner, en août dernier, *la Vestale*. Fut-il séduit par ses innombrables ballets, théories de prêtresses, marches guerrières ? ou bien la perspective de n'avoir point de droits d'auteur à payer fit-elle seule pencher la balance ? Quoi qu'il en soit, la tragédie lyrique de **Jouy** et **Spontini** n'est pas une œuvre de plein air. Sans doute avez-vous lu ailleurs que le succès en fut triomphal et que des milliers de spectateurs délirants acclamèrent tumultueusement le Mécène biterrois. N'en croyez rien : l'accueil fut des plus frais, malgré la chaleur torride de cet après-midi d'été. Et la journée, commencée brillamment dans la gloire du soleil, faillit s'achever en désastre, quand on se décida à la retraite, alors que la nuit tombait et que, dans le crépuscule, s'agitaient encore sur la scène les danseuses et les figurants du ballet final. Si l'on songe que les cordes — comme l'infanterie, reine des batailles — avaient, toujours sur la brèche, mené le combat de tout en tout, et que par contre les lourds escadrons des cuivres n'avaient effectué que trop rarement leurs charges fulgurantes, l'on se demande ce que peut bien avoir entendu l'auditeur placé un peu loin de l'orchestre.

Cependant l'instrumentation de Spontini n'est pas à dédaigner. Contemporain de Beethoven, comme lui il procède des devanciers : Haydn, Gluck et Mozart. Mais chez le maître de Bonn, qui vivait à l'écart une vie laborieuse, la beauté de l'ensemble sonore vient surtout de la délicatesse et du fini des détails ; chaque instrument a son individualité propre bien que

solidaire des autres ; les entrées se répondent, s'étagent, s'enlacent avec un art extrême et tout à fait neuf. Et Beethoven agrandit le domaine de la sonate d'orchestre avec pour aboutissement cette fresque gigantesque : la symphonie avec chœurs. Chez Spontini, les mêmes causes (les grands drames d'alors : la Révolution française et les chevauchées de Bonaparte à travers l'Europe) produisent des effets de même ordre et toutefois si différents. Mêlé de près à la cour impériale, sa musique en reflète le faste et la pompe. Mais combien factice et conventionnelle ! Avec lui apparaissent ces grands ensembles de voix et d'instruments dont ses successeurs abusèrent. Ensembles qui nous paraissent aujourd'hui singulièrement ternes ou creux, du moins à en juger par les représentations de Béziers, et qui, à l'époque, devaient sembler puissamment sonores. En écoutant (il est probable que dans une salle fermée l'impression eût été meilleure), en écoutant, dis-je, ces instruments à archet dont — au plein air — l'effet était si déplorablement mince, archaïque et lointain, l'on regrettait le travail polyphonique, tous les dessous d'orchestre, qui, de nos jours, mettent si bien en valeur l'idée musicale.

Au surplus est-ce un ouvrage lyrique, quel qu'il soit, qui convient aux théâtres de plein air ? La réponse n'est pas douteuse : Non, puisque la musique, afin d'être entendue, doit se priver de ses effets de finesse pour ne procéder que par masses. Le succès éclatant de *Déjanire* et aussi de *Prométhée* — succès non renouvelé depuis — en est la meilleure des preuves. C'étaient là des tragédies avec musique de scène, dans lesquelles alternaient pour le plus grand plaisir du spectateur, le chant, la déclamation et la symphonie. Heures inoubliables que celles où Mme Segond Weber nous apparaissait dans Déjanire harmonieuse d'attitudes comme une statue grecque, et où Prométhée-de Max, semblable à quelque grand oiseau blessé, agitait en haut de la roche ses voiles pourpres comme des ailes sanglantes.

L'interprétation de *la Vestale* fut excellente, du moins en ce qui concerne le chant. Mme Paquot-Dassy, pathétique et douloureuse en blonde Julia, et Mlle Georgette Bastien, superbe grande Vestale, ont droit à tous nos éloges ; ainsi, du reste, que MM. Valentin-Duc, Licinius-Martial, Cazeneuve, confident tout à fait régence (déjà !), et Delmas, grand pontife aux gestes pleins de noblesse et particulièrement bien chantant. Je n'en puis dire autant de l'orchestre. Composé d'éléments disparates, il manquait de cohésion et fut d'ailleurs très mal dirigé.

Pour finir je veux signaler un anachronisme d'autant plus blâmable que les organisateurs de ces fêtes prétendent faire œuvre d'art. Sur le passage de Licinius rentrant victorieux dans Rome, l'on avait placé bien en vue du public une musique — harmonie civile ou musique militaire — dont les exécutants, costumés en Romains, soufflaient à pleins poumons dans des instruments tels que saxophones, trombones et autres inconnus — oh combien ! — à cette époque-là. Il serait cruel d'insister.

JEAN POUEIGH.



COURRIER DE SAINT-PÉTERSBOURG

Les *Soirées de musique contemporaine* à Saint-Pétersbourg.

La Société des *Soirées de musique contemporaine*, dirigée par M. Alfred Nourok, en est aujourd'hui à sa cinquième année ; elle fait connaître au public russe des œuvres nationales et étrangères, intéressantes et nouvelles pour la plupart.

Voici une liste des œuvres russes nouvelles qui ont été jouées la saison 1905-06 :

Œuvre	Compositeur
Poème satanique, op. 36	**Scriabine.**
Valse, op. 38.	
Romances (inédites).	**Karatyguine.**
Suite lyrique, op. 32.	**F. Blumenfeld.**
Glas funèbre	
Carillon.	
Quatuor, op. 27.	**Withol.**
Romances	**Seniloff.**
Poème mystique, pour alto, clarinette, harpe et harmonium.	
4e *Quatuor* en *la*, op. 64	**Glazounof.**
Variations pour piano, sur un thème de Chopin.	**Rakhmaninoff.**
Romances	**Lodyjensky.**
Chants géorgiens, harmonisés par.	**Karatyguine.**
Les Vendredis, quatuor à cordes.	**Rimsky, Glazounof, Liadoff.**
Sonate pour piano et violon (inédite).	**Kryjanowsky.**
Quatre chants de la *Suite alexandrienne*.	**Kousmine.**
Petite suite pour piano.	**Medem.**
Scène et arioso de la *Princesse lointaine*.	**Tchernoff.**
Romances.	**Pokrovsky.**
Quartettino pour instruments à cordes.	**Pogojeff.**

Voici maintenant ce qui a été joué parmi les œuvres modernes françaises :

Œuvre	Compositeur
Quatuor en *ré* majeur.	**C. Franck.**
Nocturne (chant).	—
Poème pour violon, op. 25	**Chausson.**
Pièce en *si* mineur pour 2 pianos.	**Guy Ropartz.**
Quatuor, op. 10.	**Debussy.**
Helvetia, 3 valses pour piano	**V. d'Indy.**
Poème des montagnes, pour piano.	—
Au bord de l'eau, *Rencontre*, *Sérénade*, romances.	**G. Fauré.**
Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 2.	**Roussel.**

Si nous examinons les programmes des années précédentes, parmi les noms des compositeurs, nous voyons que les portes de ladite société sont largement ouvertes aux différentes écoles, aux différents courants de la musique russe ; nous relevons les noms des jeunes auteurs de talent,

comme **Th. Akimenko** (*Quatuor* en *ré* majeur, *Idylle* pour flûte, *Pièces* pour piano, op. 27 et 28), **N. Tcherepnine** (*Romances*), élèves de Rimsky et de Balakiref, du conservatoire de Pétersbourg; **Liadoff, Winkler, Withol**, musiciens savants, professeurs au conservatoire de Pétersbourg; **Rakhmaninoff**, un des mieux doués de toute l'école jeune russe; **Katouar, Rebikoff, Wassilenko**, tous du conservatoire de Moscou; **Scriabine**, aussi du conservatoire de Moscou, représentant tout à fait l'influence occidentale et wagnérienne; **Chtcherbatchef**, élève de Balakiref, qui est connu aussi à l'étranger par ses œuvres de piano, et **F. Blumenfeld**, élève de Rimsky, excellent pianiste, qui écrit surtout pour son instrument.

Sans parler des tout jeunes gens, dont les tendances ne sont pas encore claires, comme Karatyguine, Medem (excellent pianiste), Seniloff, Medtner, Kryjanovsky et autres.

Les grands de l'école des cinq, comme Balakiref, Moussorgsky, Rimsky et celui qui se place immédiatement après eux, A. Glazounof, sont représentés par des œuvres peu connues ou nouvelles; par exemple on a joué le *Prélude et fugue*, op. 62, la 2e *Sonate* pour piano de Glazounof, le 4e *Quatuor*, op. 64, du même, etc.

Les années précédentes ont donné beaucoup d'œuvres françaises, et voici dans un aperçu général les ouvrages que nous relevons :

Debussy.	*Estampes* (piano).
—	*Petite Suite* (piano à 4 mains).
Fauré.	*Quatuor*, op. 15.
Franck.	*Sonate* pour piano et violon.
—	*Quatuor*.
—	*Quintette*.
—	Plusieurs œuvres de piano.
V. d'Indy.	*Poème des montagnes* } piano.
—	*Tableaux de voyage* } piano.
—	*Quatuor* en *la* mineur.
—	*Trio*, op. 29.
—	*Sonate*, piano et violon, op. 59.
Saint-Saëns.	*Suite* pour violoncelle, op. 16.
Dukas.	*Variations* sur un thème de Rameau.
—	*Sonate* en *mi* bémol (piano).
Chausson.	*Paysage*.
—	*Quelques danses*.
—	*Quatuor*.
V. Vreuls.	*Sonate* en *si* majeur (piano et violon).

On a exécuté aussi des romances de Debussy, Franck, Saint-Saëns, Fauré, Bourgault-Ducoudray et C. Benoît.

Des jeunes représentants de l'école française nous ne voyons encore que le nom d'A. Roussel qui figure sur ces programmes, où d'ailleurs l'école française est assez richement représentée.

A. N.



ÉCHOS.

A l'Opéra. — On annonce pour cette année les trois nouveautés suivantes: *Ariane*, de Jules Massenet et Catulle Mendès ; *la Fille de Ramsès*, de Paul Vidal, et *la Forêt*, deux actes de MM. Savard et Laurent Tailhade. Voilà une activité peu coutumière. M. Gailhard aurait-il, malgré tout, quelques inquiétudes sur le renouvellement de son privilège et voudrait-il y acquérir quelques titres ? Mais qu'est-il besoin de titres à un homme qui se vante de si hautes protections ?

A l'Opéra-Comique. — Toujours infatigable, M. Albert Carré nous promet pour bientôt les œuvres suivantes :

Les Armaillés, 2 actes, de M. G. Doret (interprètes : Mlle Lamare, MM. Dufranne, Devriès et Guillamat) ;

Le Bonhomme jadis, un acte, de M. Jaques Dalcroze (M. Fugère, Mlle Mathieu-Lutz, M. Francell) ;

Madame Butterfly, 3 actes, de Puccini (Mme Marg. Carré, MM. Clément, Jean Périer, Cazeneuve, Francell, Huberdeau), qui sera accompagnée sur l'affiche de *la Légende du point d'Argentan*, un acte, de M. Fourdrain (Mmes Friché, Vallandri, MM. Lucazeau et Azéma).

Viendront ensuite dans un ordre qui n'est pas déterminé :

Ariane et Barbe-Bleue, 3 actes, de Maurice Maeterlinck, musique de Paul Dukas, dont la principale interprète sera Mme Georgette Leblanc ;

Circé, 3 actes, de E. Haraucourt, musique de MM. Hillemacher (Mmes Vix, Thiéry, Brohly, MM. Dufranne, Devriès et Vieuille) ;

Le Songe d'une nuit d'automne, un acte, de M. d'Annunzio, musique de M. Torre-Alfina, avec Mme Felia Litvinne ;

Fortunio, 3 actes, d'après *le Chandelier*, de Alf. de Musset, musique de A. Messager (Mme Marg. Carré, MM. Fugère, Dufranne, etc...) ;

Naïl, 3 actes, de Jules Bois, musique de J. de Lara, dont le principal rôle sera rempli par Mme Emma Calvé ;

Le Chemineau, 4 actes, de J. Richepin et Xavier Leroux ;

Solange, 3 actes, de M. Salvayre ;

Léone, 3 actes, de Samuel Rousseau ;

Chiquito, 3 actes, de M. Nouguès ;

Le Maître, 3 actes, de Fernand le Borne ;

Habanera, 3 actes, de M. Laparra ;

Myrtil, 2 actes, de M. Garnier ;

Ghyslaine, un acte, de M. Marcel Bertrand;

Fleur de Neige, de Rimsky-Korsakow ;

Ib et Christine, de Léoni.

Concerts Lamoureux. — Voici le programme de la séance de réouverture des concerts Lamoureux, qui a eu lieu dimanche 7 octobre, à 3 heures, au théâtre Sarah Bernhardt :

1° Ouverture de *Tannhaüser*.	Wagner.
2° *Symphonie* en *sol* mineur.	Mozart.
3° *La Forêt*, poème symphonique (1re audition). . .	Glazounof.
4° *Pelléas et Mélisande*, suite d'orchestre.	G. Fauré.
5° *Aphrodite*, prélude du 4e acte (1re audition). . . .	C. Erlanger.
6° *L'Apprenti sorcier*.	P. Dukas.
7° Ouverture d'*Egmont*.	Beethoven.

Le programme du 14 octobre comprendra la *Symphonie pastorale*, *l'Après-midi d'un Faune* et les *Préludes* de Liszt.

L'orchestre de M. Chevillard fera ensuite une tournée de 13 jours en Allemagne et à son retour, le 28 octobre, il fera entendre l'*ouverture* de *Manfred*, la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, les *Adieux* de Wotan, chantés par M. Frölich, et une œuvre pour piano et orchestre avec Mme Carreno.

Schola Cantorum. — Les cours ont repris le lundi 1er octobre, sous la direction de M. Vincent d'Indy qui faisait passer lui-même les examens d'admission. L'affluence des élèves a été telle que dès le 25 septembre le registre des inscriptions était clos.

Soirées d'art. — Les concerts commenceront le jeudi 8 novembre, à la salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes, par un festival Beethoven, avec le concours de Mme Jane Bathori, de M. Jean Batalla et de la société le *Double Quintette*. Le deuxième concert aura lieu le 15 novembre et sera un festival Saint-Saëns (Mme G. Vicq, MM. Diémer et Staub, le Double Quintette).

Société philharmonique. — La Société philharmonique de Paris, dont M. Rey a assumé seul la direction après la dissolution du comité, donnera cet hiver douze concerts à la salle des Agriculteurs.

Sont engagés : le quatuor Joachim (14, 17 et 18 novembre); les quatuors Hayot; Capet, de Paris; Sevcik, de Prague ; le violoniste Kubelik, qui donnera le 12 mars avec le pianiste Goll une séance de sonates pour violon et piano ; le trio Cortot-Thibaud-Casals ; M. Harold Bauer ; enfin, en avril, un festival Planté qui sera en réalité un festival de pianistes, puisque l'on entendra avec le célèbre virtuose, dans des œuvres à 2, 3 et 4 pianos, MM. Risler, Cortot et quelques autres maîtres non moins réputés.

Société Bach. — *La Société J.-S. Bach*, sous la direction de M. Gustave Bret, donnera, la saison prochaine, six concerts mensuels d'abonnement avec soli, orchestre et chœur, pour lesquels elle s'est assuré le concours d'artistes français et étrangers les plus réputés. Au programme du premier concert, fixé au vendredi 16 novembre, figurera la première partie de la *Passion selon saint Jean*, avec le célèbre ténor allemand George Walter dans le rôle de l'Evangéliste.

Les demandes d'inscription ou de renseignements peuvent être adressées dès maintenant à M. Daniel Herrmann, 9 *bis*, rue Méchain.

Biarritz. — Les concerts classiques du casino de Bellevue, à Biarritz, obtiennent un grand succès sous l'habile direction de M. Steck, par l'excellence de son orchestre et ses programmes composés des chefs-d'œuvre de maîtres classiques et modernes. — Parmi les artistes qui ont prêté leur concours, nous citerons un jeune violoniste de 11 ans, Roger Schickel, qui a enthousiasmé le public en exécutant le *Concerto* de Paganini avec une virtuosité et un style parfaits ; voilà une nature d'artiste possédant tous les moyens et tous les dons pour arriver à faire une brillante carrière de soliste, d'autant plus qu'il a pour maître son oncle M Henri Schickel, le distingué soliste des concerts Chevillard.

Théâtre et politique. — De *l'Echo de Paris*, ces réflexions sur les rapports du théâtre et de la politique :

« En indiquant l'autre jour qu'un théâtre lyrique, doté d'une subvention de 200.000 fr., était obligé de donner plus de 200.000 fr. de places aux politiciens, M. André Messager a dévoilé un des abus dont le public ne se

doute pas, mais qui est des plus réels. Abus qui n'est pas spécial à l'Opéra Comique, mais à tous les théâtres subventionnés. Après les permis de circulation sur les chemins de fer, les entrées aux courses et autres prébendes, les députés estiment que le théâtre doit être gratuit, non seulement pour eux, mais aussi pour les électeurs, auxquels ils offrent les places mises à leur disposition. Dans ces conditions, vous voyez où passe la subvention ; si grosse qu'elle soit, elle est toujours trop petite. Et si Antoine, avec un beau geste, avait, en un jour de dédain, refusé les 100.000 fr. affectés à l'Odéon, il a eu raison de ne pas s'entêter. C'est lui qui, en fin de compte, se fût trouvé, comme un vulgaire budget, en déficit. Plaignons les directeurs de théâtres subventionnés, mais ne plaignons pas seulement les directeurs de theâtres parisiens. Le mal s'étend jusqu'en province. Là, ce n'est plus l'Etat, mais les municipalités qui subventionnent. Et, en échange de la somme qu'on leur alloue, que ne demande-t-on pas aux directeurs ? Quelquefois le tiers des places, quelquefois la moitié. J'ai eu récemment sous les yeux le cahier des charges d'un théâtre d'une grande ville de Normandie. C'est à faire frémir. Le directeur est l'homme lige du maire et de la municipalité. Il a tous les devoirs ; il n'a aucun droit. Depuis le concierge jusqu'au premier ténor, tout le monde doit plaire à la municipalité. Et je ne serais pas étonné si l'on demandait au directeur ses opinions politiques. Ne vous étonnez donc pas si tant de directeurs de province ne vont même pas quelquefois jusqu'à la fin de la saison théâtrale. Avant de commencer, ils sont condamnés. On cherche toujours pourquoi le théâtre se meurt en province. Voilà une des principales raisons. Le billet de faveur coûte cher aux directeurs. La subvention de faveur les ruine. Ce n'était peut-être pas pour arriver à ce résultat qu'on a institué la liberté du théâtre. »

Concours de composition musicale. — L'administration du *Carillon*, publication pour musique militaire, ouvre un concours de composition musicale, auquel les compositeurs de tous les pays peuvent prendre part (2.500 francs de prix).

Les diverses épreuves portent sur des œuvres d'orchestre symphonique, d'harmonie et de fanfare.

Le règlement sera envoyé sans aucuns frais à toute personne qui en fera la demande à M. Em. Strauwen fils, rue Albert, 41, Bruxelles-Nord (Laeken).

La fin de la Lépreuse. — On se souvient de la guerre engagée, depuis plus d'un an, autour de cette pièce, entre deux auteurs tenaces et un directeur qui leur semblait peu pressé. Nos amis Henry Gauthier-Villars, Willy et l'Ouvreuse marchèrent comme un seul homme au secours de MM. Henry Bataille et Sylvio Lazzari ; et l'incident, porté devant la ci-devant Chambre des députés, y fut l'occasion d'un jovial débat, bien digne de cette assemblée de beaux-esprits. M. Albert Carré vient de mettre fin à tout ce tumulte en adressant la lettre suivante au belliqueux M. Bataille :

Paris, 23 septembre.

Comme je vous l'ai télégraphié hier, il ne serait possible de songer à Mlle Garden pour le rôle d'Arlette que si nous pouvions commencer dès à présent les études de la *Lépreuse*.

Or, vous savez bien que je n'ai pas à ma disposition le matériel nécessaire. Je me suis informé à la copie. On va aussi vite que possible, mais je n'aurai les rôles des artistes que dans une quinzaine de jours, et il faudra s'occuper ensuite de copier les chœurs, l'orchestre, ce qui demandera un

mois. La *Lépreuse* ne pourrait donc passer que vers le 15 décembre au plus tôt.

Or l'engagement de Mlle Garden expire le 31 décembre, et je n'ai aucunement l'intention de le prolonger. Du reste, elle ne pourrait y consentir (elle me l'a dit) que jusqu'au 15 janvier. Cela n'en vaut donc pas la peine.

Je ne donnerai pas la première d'une pièce avec une artiste obligée de quitter son rôle quinze jours après.

Du reste, cette question n'est que subsidiaire.

Ce qui me fait vous écrire, c'est le ton général de votre lettre. Il y règne un tel esprit de rancune et de méfiance que je déclare toute collaboration impossible dans ces conditions. Je ne m'assoirai pas à l'avant-scène entre deux auteurs nourrissant contre moi de tels ressentiments. La vie n'y serait pas possible et je n'y supporterais certainement pas les petits mots qui vous échappent un peu trop souvent dans votre correspondance, mon cher monsieur Bataille.

J'estime qu'il est temps, pour ma dignité et pour la vôtre, d'en rester là.

J'ai fait, de la meilleure foi du monde, quoi que vous puissiez penser ou dire, tout ce qui était en mon pouvoir pour vous donner satisfaction. Les maquettes des décors et des costumes qui vous ont été soumises auraient dû vous démontrer que je ne montais pas la pièce dans le but de la faire *crouler*. Je ne me connais pas une âme aussi noire.

Je n'agissais point *par ordre*, mais par pure sympathie pour vous. Puisque vous n'avez rien compris au bon mouvement qui m'a porté vers vous le 12 août dernier, il me reste le droit de le racheter. Il m'en coûtera 6.000 francs ; mais je ne serai plus exposé, du moins, à recevoir des lettres du genre de celle que vous m'avez adressée hier.

M. Lazzari est à Paris Il pourra aller toucher — dès demain lundi — l'indemnité à laquelle tous deux vous donne droit la réception de votre pièce.

Je lui abandonnerai en outre toute la copie commencée et je me charge d'indemniser le peintre et le dessinateur pour leurs maquettes.

Veuillez, etc.

Albert Carré.

Concerts classiques du Théâtre Moderne. — Ces concerts auront lieu les mercredis et samedis à 5 heures et seront inaugurés à la fin de ce mois.

Au programme, exécution complète des œuvres de musique de chambre de Beethoven, Schumann, Mozart, Schubert, Mendelssohn et des plus intéressantes compositions de Bœllmann, Borodine, Brahms, Debussy, Fauré, Franck, Grieg, Lalo, Saint-Saëns, etc.

Le concert du 24 octobre sera consacré aux œuvres de Wagner avec le concours de Mme Kutscherra.



PUBLICATIONS RÉCENTES

Claude Debussy : *Cortège*. — *Ballet*. Extraits de la *Petite Suite*. Transcription pour piano à 2 mains, par F. Durand. Paris, Durand et fils.

— *La Fontaine*. — *Les Cheveux*. — *La mort de Pelléas*. Transcription pour piano à 4 mains par Léon Roques.

Paul Dukas : *Villanelle*, pour cor et orchestre. Paris, Durand et fils.

Émile Frey : *Scherzo*, pour le piano. Paris, Durand et fils.

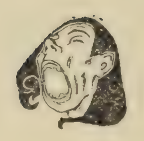
Vincent d'Indy : *Prélude* du 3e acte de *Fervaal*. Transcription à 2 pianos, par G. Choisnel. Paris, Durand et fils.

Jean-Philippe Rameau : *Airs* tirés des *œuvres* complètes. Deux recueils. Paris, Durand et fils.

Camille Saint-Saëns : *Le Fleuve* (G. Audigier). Paris, Durand et fils.
Tarentelle, pour flûte et clarinette, avec accompagnement d'orchestre. Paris, Durand et fils.

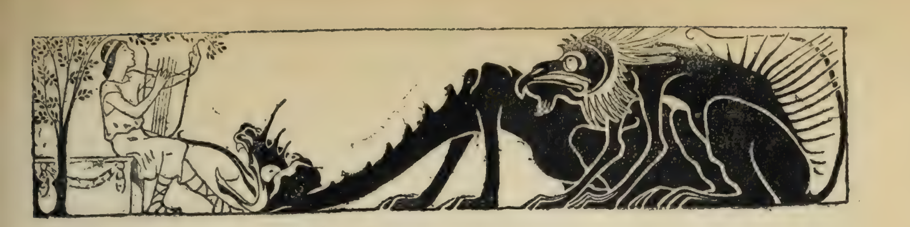
Gustave Samazeuilh : *Une étude symphonique* (d'après *la Nef*). Paris, Durand et fils.

Jean-Baptiste Senaillé (1687-1730) : *Sonates* pour violon et clavecin. Revision par Vincent d'Indy. Paris, Durand et fils.



Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



JEAN CHRISTOPHE (1)

IV

LA RÉVOLTE.

Christophe n'avait pas fait mystère de ses sentiments. Depuis qu'il avait pris conscience du pharisaïsme allemand, qui ne veut pas voir les choses comme elles sont, il s'était fait une loi d'être d'une sincérité absolue, continuelle, intransigeante, appliquée à tout, sans égards pour aucune considération d'œuvre ou de personne, ni pour lui-même. Et comme il ne pouvait rien faire sans le pousser à l'extrême, il allait jusqu'à l'extravagance : il disait des énormités, et scandalisait des gens mille fois moins naïfs que lui. Il était d'une prodigieuse naïveté. Il confiait à tout venant ce qu'il pensait de l'art allemand, avec la satisfaction d'un homme qui ne veut pas garder pour lui des découvertes inappréciables. Il n'imaginait pas qu'on pût lui en savoir

(1) J'ai essayé de dire ici même (*Mercure musical* du 15 décembre 1905, page 640), bien imparfaitement, mon admiration pour ce livre, le plus touchant, le plus généreux, le plus profondément et largement humain qui ait paru depuis bien des années. Après l'*Aube* mystérieuse, le *Matin* ; puis l'inquiète *Adolescence*. Voici maintenant la *Révolte* du jeune musicien tourmenté par son génie, et en lutte avec la routine de son pays. Cette nouvelle partie va paraître, en trois livraisons, aux *Cahiers de la Quinzaine*, 8, rue de la Sorbonne. MM. R. Rolland et Ch. Péguy veulent bien nous en communiquer les pages où il sera plus spécialement question de musique. Tous nos lecteurs leur en seront, comme nous, profondément reconnaissants. — L. L.

mauvais gré. Quand il venait de reconnaître l'ânerie d'une œuvre consacrée, tout plein de son sujet, il se hâtait d'en faire part à ceux qu'il rencontrait : musiciens de l'orchestre, ou amateurs de sa connaissance. Il énonçait les jugements les plus saugrenus, avec une figure rayonnante. D'abord, on ne le prit pas au sérieux ; on rit de ses boutades. Mais on ne tarda pas à trouver qu'il y revenait trop souvent, avec une insistance de mauvais goût. Il devint évident que Christophe croyait à ses paradoxes ; et cela parut moins drôle. Il était compromettant ; il manifestait en plein concert sa bruyante ironie, ou il exprimait son dédain pour les maîtres glorieux, de la façon la moins voilée, en quelque lieu qu'il se trouvât.

Tout se colportait dans la petite ville : aucun de ses mots n'était perdu. On lui en voulait déjà de sa conduite de l'an passé. Lui-même ne s'en souvenait plus ; les jours effaçaient les jours ; il était bien loin maintenant de ce qu'il avait été, deux mois auparavant. Mais d'autres s'en souvenaient pour lui : ceux dont c'est la fonction sociale, dans toutes les petites villes, de prendre scrupuleusement note de toutes les fautes, de toutes les tares, de tous les événements tristes, laids, désobligeants, qui concernent leurs voisins, afin que rien n'en soit perdu jamais. Les nouvelles extravagances de Christophe vinrent trouver naturellement place à côté des anciennes, dans le registre à son nom. Les unes éclairaient les autres. Aux ressentiments de la morale offensée s'ajoutèrent ceux du bon goût scandalisé. Les plus indulgents disaient de lui :

— Il cherche à se singulariser.

Mais la plupart affirmaient :

— *Total verrückt* (Absolument fou).

Une opinion non moins sévère et plus dangereuse encore commençait à se répandre, — opinion dont l'illustre origine assurait le succès : — on se contait qu'au château, où Christophe continuait d'aller régulièrement pour ses fonctions officielles, il avait eu le mauvais goût, parlant au grand-duc en personne, de s'exprimer avec une indécence révoltante sur le compte de maîtres vénérés ; il avait, disait-on, appelé l'*Elias* de Mendelssohn « des patenôtres de clergyman hypocrite », et traité certains *lieder* de Schumann de « musique de *Backfisch* » : — et cela, quand les augustes princes venaient d'affirmer leurs préférences pour ces œuvres ! Le grand-duc avait mis fin à ces impertinences, en disant sèchement :

— On douterait parfois, Monsieur, à vous entendre, que vous soyez Allemand.

Ce mot vengeur, tombé de si haut, ne manqua point de rouler très bas ; et tous ceux qui croyaient avoir des sujets de

ressentiment contre Christophe, soit à cause de ses succès, soit pour quelque autre raison plus personnelle, sinon plus cuisante, ne manquèrent point de rappeler qu'en effet il n'était pas un pur Allemand. Sa famille paternelle était — on s'en souvient — originaire de la Belgique. Rien de surprenant dès lors à ce que cet immigré dénigrât les gloires nationales. Cette constatation expliquait tout, et l'amour-propre germanique y trouvait des raisons de s'estimer davantage, en même temps que de mépriser son adversaire.

A cette vengeance, toute platonique, Christophe vint, de lui-même, fournir des aliments plus substantiels. Il est bien imprudent de critiquer les autres, quand on est sur le point de s'exposer à la critique. Un artiste plus habile et moins franc eût montré plus de modestie et plus de respect pour ses devanciers. Mais Christophe ne voyait aucune raison pour cacher son mépris de la médiocrité et son bonheur de sa propre force. Ce bonheur se manifestait d'une façon immodérée. Bien que Christophe eût, depuis l'enfance, l'habitude de se replier en soi, faute d'un être à qui se confier, il était pris, dans ces derniers temps, d'un besoin d'expansion. C'était trop de joie pour lui seul ; sa poitrine était trop petite pour la contenir : il eût éclaté, s'il n'avait fait part de son allégresse. A défaut d'ami, il avait pris pour confident son collègue à l'orchestre, le deuxième *kapellmeister* Siegmund Ochs, un jeune Wurtembergeois, bon enfant et sournois, qui lui témoignait une déférence débordante. Il ne se défiait pas de lui ; et, quand il s'en fût défié, comment aurait-il pu jamais penser qu'il y avait quelque inconvénient à confier sa joie à un indifférent, à un ennemi même ? Ne devaient-ils pas plutôt lui en être reconnaissants ? N'était-ce pas pour eux aussi qu'il travaillait ? Il apportait du bonheur pour tous, amis et ennemis. — Il ne se doutait pas qu'il n'y a rien de plus difficile à faire accepter aux hommes qu'un bonheur nouveau ; ils préféreraient presque un malheur ancien : il leur faut un aliment remâché depuis des siècles. Mais ce qui leur est surtout intolérable, c'est la pensée de devoir ce bonheur à un autre. Ils ne pardonnent cette offense que quand ils n'ont plus aucun moyen d'y échapper ; et ils s'arrangent, en tout cas, pour le faire payer chèrement.

Il y avait donc mille raisons pour que les confidences de Christophe ne fussent pas accueillies de très bon cœur par qui que ce fût. Mais il y en avait mille et une, pour qu'elles ne le fussent pas par Siegmund Ochs. Le premier *kapellmeister*, Tobias Pfeiffer, ne devait plus tarder à se retirer ; et Christophe, malgré sa jeunesse, avait toutes les chances de lui succéder. Ochs était trop bon Allemand pour ne pas reconnaître que Christophe

méritait cette place, puisque la cour était pour lui. Mais il avait trop bonne opinion de lui-même pour ne pas croire qu'il l'eût méritée davantage, si la cour l'eût mieux connu. Aussi accueillait-il d'un singulier sourire les effusions de Christophe, quand celui-ci arrivait au théâtre, le matin, avec une figure qui s'efforçait d'être grave, mais qui rayonnait malgré lui.

— Eh bien, disait-il, narquois, en passant près de lui, encore quelque nouveau chef-d'œuvre ?

Christophe lui prenait le bras :

— Ah ! mon ami ! celui-ci surpasse tout... Si tu l'entendais !... Le diable m'emporte ! c'est trop beau ! Rien de pareil n'existait encore. Dieu assiste les pauvres gens qui l'entendront ! On ne peut plus avoir qu'un désir dans l'âme, après : mourir.

Ces paroles ne tombaient point dans l'oreille d'un sourd. Au lieu d'en sourire, ou même de plaisanter amicalement cet enthousiasme enfantin avec Christophe, qui eût été le premier à en rire et à s'en excuser, si on lui en avait fait sentir le ridicule, Ochs s'extasiait ironiquement ; il excitait Christophe à lâcher d'autres énormités ; et il se hâtait, après l'avoir quitté, de les colporter partout, en les rendant plus grotesques encore. On en faisait des gorges chaudes dans le petit cercle des musiciens ; et chacun attendait impatiemment l'occasion de juger les malheureuses œuvres. — Elles étaient toutes jugées d'avance.

Enfin elles apparurent. — Christophe avait fait choix, dans le fatras de ses œuvres, d'une ouverture pour la *Judith* de Hebbel, dont la sauvage énergie l'avait attiré, par réaction contre l'atonie allemande, bien qu'il commençât déjà à s'en dégoûter un peu, ayant eu l'intuition de ce qu'il y a de guindé dans ce parti pris d'avoir du génie, toujours et à tout prix. Il y avait joint une symphonie, qui portait le titre emphatique du Bœcklin de Bâle : *le Songe de la Vie*, et l'épigraphe : *Vita somnium breve*. Une suite de ses *lieder* complétaient le programme, avec quelques œuvres classiques, et une *Festmarsch* de Ochs, que Christophe lui avait offert, par camaraderie, de joindre à son concert, bien qu'il en sentît la médiocrité.

Peu de chose avait transpiré des répétitions. Bien que l'orchestre ne comprît absolument rien aux œuvres qu'il exécutait, et que chacun, à part soi, fût fort interloqué par les bizarreries de cette nouvelle musique, il n'avait pas eu le temps de se former une opinion ; surtout, il n'était pas capable de le faire, avant que le public eût prononcé. D'ailleurs, l'assurance de Christophe en imposait aux artistes, dociles et disciplinés, comme tout bon orchestre allemand. Les seules difficultés lui vinrent de la chanteuse. C'était la dame en bleu

du concert de la *Tonhalle* (1). Elle était une célébrité du chant en Allemagne : cette mère de famille interprétait Brünnhilde et Kundry à Dresde et à Bayreuth, avec une ampleur de poumons indiscutable. Mais si elle avait appris à l'école wagnérienne l'art dont cette école est fière à bon droit, de bien articuler, en projetant les consonnes à travers l'espace, et assénant les voyelles, comme des coups de massue, sur le public béant, elle n'y avait pas appris — et pour cause — l'art d'être naturelle. Elle faisait un sort à chaque mot : tout était accentué ; les syllabes cheminaient avec des semelles de plomb, et il y avait une tragédie dans chaque phrase. Christophe la pria de modérer un peu sa puissance dramatique. Elle s'y appliqua d'abord d'assez bonne grâce ; mais sa lourdeur naturelle et le besoin de donner de la voix l'emportaient. Christophe devint nerveux. Il fit remarquer à la respectable dame qu'il avait voulu faire parler des êtres vivants, et non le serpent Fafner, avec son porte-voix. Elle prit — comme l'on pense — fort mal cette insolence. Elle dit qu'elle savait, Dieu merci ! ce que c'était que chanter, qu'elle avait eu l'honneur d'interpréter les *lieder* de Maître Brahms, en la présence de ce grand homme, et qu'il ne se lassait point de les lui entendre dire.

— Tant pis ! Tant pis ! cria Christophe.

Elle lui demanda, avec un sourire hautain, de vouloir bien lui expliquer le sens de cette exclamation énigmatique. Il répondit que Brahms n'ayant jamais su, de sa vie, ce que c'était que le naturel, ses éloges étaient les pires de tous les blâmes, et que bien que lui — Christophe — fût très peu poli parfois, ainsi qu'elle l'avait fait justement remarquer, jamais il ne se fût permis de lui dire quelque chose d'aussi désobligeant.

La discussion continua sur ce ton ; et la dame s'obstina à chanter à sa façon, avec un pathétique écrasant et des effets de mélodrame, — jusqu'au jour où Christophe déclara froidement qu'il le voyait bien : telle était sa nature, on n'y pouvait rien changer ; mais puisque les *lieder* ne pouvaient être chantés comme ils devaient l'être, ils ne seraient pas chantés du tout :

(1) « ... Une dame âgée et corpulente, en robe bleu de ciel, avec une ceinture blanche, un pince-nez en or sur son nez écrasé, des bras rouges et une vaste taille, chanta d'une voix puissante des *lieder* de Schumann et de Brahms. Elle levait les sourcils, faisait les yeux en coulisse, battait des paupières, hochait la tête à droite, à gauche, souriait d'un large sourire figé dans sa face de lune, dépensait une mimique exagérée, et qui eût risqué par moments d'évoquer le café-concert, sans la majestueuse honnêteté qui resplendissait en elle ; cette mère de famille jouait la petite folle, la jeunesse, la passion ; et la poésie de Schumann prenait vaguement ainsi une odeur fade de *nursery*. Le public était dans l'extase... »

il les retirait du programme. — On était à la veille du concert, on comptait sur ces *lieder* : elle-même en avait parlé ; elle était assez musicienne pour en avoir apprécié certaines qualités ; Christophe lui faisait un affront ; et comme elle n'était pas sûre que le concert du lendemain ne consacrerait point la renommée de Christophe, elle ne voulait pas se brouiller avec un astre naissant. Elle plia donc soudain ; et, pendant la dernière répétition, elle se soumit docilement à tout ce que Christophe voulut d'elle. Mais elle était bien décidée, — au concert, — à n'en rien faire qu'à sa tête.

*
* *

Le jour vint. Christophe n'avait aucune inquiétude. Il était trop plein de sa musique pour pouvoir la juger. Il se rendait bien compte que ses œuvres, par endroits, prêtaient au ridicule. Mais que lui importait? On ne peut rien écrire de grand sans risquer le ridicule. Pour aller au fond des choses, il faut braver le respect humain, la politesse, la pudeur, le souci des mensonges sociaux, sous qui le cœur gît étouffé. Si l'on veut n'effaroucher personne et atteindre au succès, il faut se résigner, toute sa vie, à rester dans une moyenne convenue et ne donner aux médiocres que la vérité médiocre, mitigée, diluée, qu'ils sont capables d'assimiler ; il faut demeurer en deçà de la vie. On n'est grand que quand on a mis sous ses pieds cette inquiétude. Christophe marchait dessus. On pouvait bien le siffler, il était sûr de ne pas laisser indifférent. Il s'amusait des mines que feraient telles gens qu'il connaissait, en entendant telle ou telle page un peu risquée, il s'attendait à des critiques aigres : il en souriait d'avance. En tout cas, il faudrait être aveugle — ou sourd — pour nier qu'il y eût là une force — aimable ou non, qu'importe ? — Aimable ? Aimable ?... La force ! cela suffit. Qu'elle aille son chemin, et qu'elle emporte tout, comme le Rhin !...

Il eut une première déconvenue. Le grand-duc ne vint pas. La loge princière ne fut occupée que par des comparses : quelques dames d'honneur. Christophe en ressentit une sourde irritation. Il pensa : « Cet imbécile me boude. Il ne sait que penser de mes œuvres : il a peur de se compromettre. » Il haussa les épaules, feignant de ne pas se soucier d'une pareille niaiserie. D'autres y prirent plus garde : c'était une première leçon donnée, et une menace pour l'avenir.

Le public ne s'était pas montré beaucoup plus empressé que le maître : un bon tiers de la salle était vide. Christophe ne pouvait s'empêcher de songer avec amertume aux salles combles

de ses concerts d'enfant. Il ne se fût pas étonné du changement, s'il avait eu plus d'expérience ; il eût trouvé naturel qu'il y eût moins de monde pour venir l'entendre, quand il faisait de bonne musique, que quand il en faisait de mauvaise : car ce n'est pas la musique, c'est le musicien qui intéresse la majeure partie du public ; et il est de toute évidence qu'un musicien qui est un homme et ressemble à tout le monde offre bien moins d'intérêt qu'un musicien en pantalon court ou en jupe d'enfant, qui touche la sentimentalité et amuse la badauderie.

Christophe, après avoir attendu vainement que la salle se remplît, se décida à commencer. Il tâchait de se prouver que c'était mieux ainsi : « Peu d'amis, mais bons. » — Son optimisme ne tint pas longtemps.

Les morceaux se déroulaient au milieu du silence. — Il y a un silence du public, que l'on sent gros d'amour et prêt à déborder. Mais dans celui-ci, il n'y avait rien. Rien. Sommeil complet. Néant. On sentait que chaque phrase s'enfonçait dans des gouffres d'indifférence. Christophe, le dos tourné au public, occupé de son orchestre, n'en percevait pas moins tout ce qui se passait dans la salle, avec ces antennes intérieures, dont tout vrai musicien est doué, et qui lui permettent de percevoir si ce qu'il joue trouve de l'écho au fond des cœurs qui l'entourent. Il continuait de battre la mesure et de s'exciter lui-même, glacé par le brouillard d'ennui qui montait du parterre et des loges derrière lui.

Enfin, l'ouverture finit ; et la salle applaudit. Elle applaudit poliment, froidement, et se tut. Christophe eût mieux aimé qu'elle le huât... Un sifflet ! Un seul sifflet ! Quelque chose qui fût un signe de vie, de réaction au moins contre son œuvre !... — Rien. — Il regarda le public. Le public se regardait. Il cherchait une opinion dans les yeux les uns des autres. Il ne la trouva pas, et retomba dans son indifférence.

La musique reprit. C'était au tour de la symphonie. — Christophe eut beaucoup de peine à aller jusqu'au bout. Plusieurs fois, il fut sur le point de jeter son bâton, et de se sauver. Cette apathie le gagnait : il finissait par ne plus comprendre lui-même ce qu'il dirigeait ; il ne pouvait plus respirer ; il avait l'impression nette de la chute dans l'insondable ennui. Il n'y eut même point les chuchotements ironiques qu'il attendait, à certains passages : le public était plongé dans la lecture du programme. Christophe entendit les pages se tourner toutes à la fois, avec un froissement sec ; et ce fut de nouveau le silence jusqu'au dernier accord, où les mêmes applaudissements polis attestèrent que l'on avait compris que l'œuvre

était finie. — Cependant, trois ou quatre applaudissements isolés reprirent, quand les autres avaient cessé; mais ils n'éveillèrent aucun écho, et se turent, honteux: le vide en parut plus vide, et ce petit incident servit à éclairer faiblement le public sur l'ennui qu'il avait éprouvé.

Christophe s'était assis au milieu de son orchestre, il n'osait regarder ni à droite, ni à gauche. Il avait envie de pleurer, comme un enfant; et, en même temps, il frémissait de colère. Il eût voulu se lever et leur crier à tous : « Vous m'ennuyez! Ah ! comme vous m'ennuyez ! Je n'en peux plus !... Allez-vous-en ! Allez-vous-en, tous !... »

Le public se réveillait un peu ; il attendait la chanteuse ; — il était accoutumé à l'applaudir. Dans cet océan d'œuvres nouvelles, où il errait sans boussole, elle au moins lui était une certitude, une terre connue et solide, où il ne risquait pas de se perdre. Christophe discerna exactement leur pensée ; et il eut un mauvais rire. La chanteuse n'eut pas moins conscience de l'attente du public : Christophe le vit à ses airs de reine, quand il vint l'avertir que c'était à son tour de paraître. Ils se dévisagèrent avec hostilité. Au lieu de lui offrir le bras, Christophe enfonça ses mains dans ses poches, et la laissa entrer seule. Elle passa, furieuse et décontenancée. Il la suivait, d'un air ennuyé. Aussitôt qu'elle parut, la salle lui fit une ovation: c'était un soulagement pour tous; les visages s'éclairaient, le public s'animait, toutes les lorgnettes étaient en joue. Sûre de son pouvoir, elle attaqua les *lieder*, à sa manière, bien entendu, et sans tenir aucun compte des observations que Christophe lui avait faites, la veille. Christophe, qui l'accompagnait, blémit. Il prévoyait cette rébellion. Au premier changement qu'elle fit, il tapa sur le piano, et dit avec colère :

— Non !

Elle continua. Il lui soufflait dans le dos, d'une voix sourde et furieuse :

— Non ! Non! Ce n'est pas cela!... Pas cela!...

Énervée par ces grognements furibonds, que le public ne pouvait entendre, mais dont l'orchestre ne perdait rien, elle s'obstinait, ralentissant à outrance, faisant des pauses, des points d'orgue. Lui, n'en tenait pas compte et allait de l'avant : ils finirent par avoir une mesure d'écart. Le public ne s'en apercevait pas : depuis longtemps, il avait admis que la musique de Christophe n'était pas faite pour paraître agréable ni juste à l'oreille ; mais Christophe, qui n'était pas de cet avis, faisait des grimaces de possédé ; et il finit par éclater. Il s'arrêta net, au milieu d'une phrase :

— Assez ! cria-t-il à pleins poumons.

Emportée par son élan, elle continua, une demi-mesure, et s'arrêta, à son tour.

— Assez ! répéta-t-il sèchement.

Il y eut un moment de stupeur dans la salle. Après quelques secondes, il dit, d'un ton glacial :

— Recommençons !

Elle le regardait, stupéfaite ; ses mains tremblaient ; elle songea, un moment, à lui jeter son cahier à la tête ; elle ne comprit jamais, plus tard, comment elle ne l'avait point fait. Mais elle était écrasée par l'autorité de Christophe et son ton sans réplique : — elle recommença. Elle chanta tout le cycle de *lieder*, sans plus oser changer une nuance, ni un mouvement; car elle sentait qu'il ne lui ferait grâce de rien ; et elle frémissait, à l'idée d'un nouvel affront. — Quand elle eut fini, le public la rappela avec frénésie. Ce n'étaient pas les *lieder* qu'il applaudissait ; — (elle en eût chanté d'autres, qu'il eût applaudi de même) — c'était la chanteuse célèbre et vieillie sous le harnois : il savait qu'il pouvait l'admirer, en toute sécurité. Il tenait d'ailleurs à réparer l'effet de l'algarade de tout à l'heure. Sans en être bien sûr, il avait vaguement compris que la chanteuse s'était trompée ; mais il trouvait indécent que Christophe l'eût fait remarquer. On bissa les morceaux. Mais Christophe résolument ferma le piano.

Elle ne s'aperçut pas de cette nouvelle insolence ; elle était trop troublée pour penser à recommencer. Elle sortit précipitamment, s'enferma dans sa loge ; et là, pendant un quart d'heure, elle se soulagea le cœur du flot de rancune et de rage qui s'y était accumulé : crise de nerfs, déluge de larmes, invectives indignées, imprécations contre Christophe, — rien n'y manqua. On entendait ses cris de fureur à travers la porte fermée. Ceux de ses amis qui réussirent à entrer racontèrent partout, en sortant, que Christophe s'était conduit comme un goujat. L'opinion se répand vite dans une salle de spectacle. Aussi, lorsque Christophe remonta au pupitre pour le dernier morceau, le public était houleux. Mais ce morceau n'était pas de lui : c'était la *Fest-marsch* de Ochs, que Christophe avait ajoutée amicalement à son programme. Le public, — qui, d'ailleurs, se trouvait à son aise dans cette plate musique, — eut un moyen tout simple de manifester sa désapprobation pour Christophe, sans aller jusqu'à l'audace de le siffler : il acclama Ochs avec ostentation, redemandant deux ou trois fois l'auteur, qui ne manqua point de paraître. Et ce fut la fin du concert.

On se doute bien que le grand-duc et tout le monde de la cour — cette petite ville de province, cancanière et ennuyée, — ne perdirent aucun détail de ce qui s'était passé. Les journaux

amis de la cantatrice ne firent pas d'allusion à la scène ; mais ils s'entendirent tous pour exalter l'art de la chanteuse, en se contentant de mentionner, à titre de renseignement, les *lieder* qu'elle avait chantés. Sur les autres œuvres de Christophe, quelques lignes à peine, les mêmes à peu de chose près dans tous les journaux : « ... Science du contrepoint. Écriture compliquée. Manque d'inspiration. Pas de mélodie. Écrit avec sa tête et non avec son cœur. Absence de sincérité. Veut être original... » — Suivait un paragraphe sur la véritable originalité, celle des maîtres qui sont morts et enterrés, de Mozart, de Beethoven, de Lœwe, de Schubert, de Brahms, « ceux qui sont originaux sans avoir pensé à l'être ». — Puis on passait par une transition naturelle à la nouvelle reprise par le théâtre grand-ducal du *Nachtlager von Granada* de Konradin Kreutzer ; on rendait compte longuement de « cette délicieuse musique, fraîche et pimpante comme au premier jour ».

En résumé, les œuvres de Christophe rencontrèrent, chez les critiques les mieux disposés, une incompréhension totale et étonnée ; — chez ceux qui ne l'aimaient point, une hostilité sournoise, s'armant pour l'avenir ; — enfin, dans le grand public, qu'aucun critique ami ou ennemi ne guidait, le silence. Laissé à ses propres pensées, le grand public ne pense rien : — cela va sans dire.

. . . .

(*A suivre.*)

ROMAIN ROLLAND.



UNE OPINION AMÉRICAINE
SUR MAURICE RAVEL

C'est l'automne dernier, en 1905, que j'entendis pour la première fois de la musique de Maurice Ravel. A un récital, Harold Bauer nous jouait ses *Jeux d'Eaux*, d'une si délicate fantaisie. Il m'est difficile de dire quelle est la qualité qui m'a le plus vivement impressionné à cette première audition : est-ce l'écriture pianistique si fluide et si limpide, l'harmonie originale et subtile, ou le sentiment personnel qui domine dans cette musique, parsemée çà et là d'allusions à la gamme chinoise. Quelque temps après, le même pianiste nous fit entendre, dans un salon particulier, la *Pavane*, d'une si touchante simplicité et dont le sentiment élégiaque empoigne dès l'abord. Ensuite, les chants sur des poésies de Clément Marot et la partition du *Quatuor à cordes* tombèrent sous mes yeux. Plus tard encore, les poèmes exotiques pour voix et orchestre : *Scheherazade* et le *Noël des Jouets*, d'une imagination si captivante, me firent mieux apprécier la personnalité variée de M. Ravel. Mais après avoir entendu les *Miroirs,* pour piano, il est impossible au critique charmé de rester muet.

Les amateurs de concerts parisiens ne peuvent se figurer à quel point il est difficile au dilettante américain d'arriver à une synthèse juste et impartiale du développement de la *Jeune Ecole* française. Boston est certainement la ville d'Amérique la mieux informée de la musique française moderne, et cependant, tandis que nous avons entendu, à des intervalles trop espacés, plusieurs des œuvres principales pour orchestre de César Franck, Vincent d'Indy, Chausson et Debussy, d'autres compositions importantes de ceux-ci et de différents compositeurs français n'ont jamais été produites devant nous. Nous avons entendu la musique de chambre de C. Franck, de V. d'Indy, le quatuor de Debussy (celui de Ravel nous est promis pour cette saison par le quatuor Kneisel), le quatuor avec piano de Chausson, et le quatuor inachevé de Lekeu ; le chœur *Sur la mer,* de V. d'Indy,

sa *Chevauchée du Cid* et la cantate *Marie Magdeleine*, l'*Hymne védique*, de Chausson, et la *Damoiselle élue*, de Debussy, ont paru sur nos programmes. De plus, le répertoire de nos pianistes Bostoniens comprend plusieurs pièces de V. d'Indy et de Cl. Debussy. Cependant les noms de Déodat de Séverac, I. Albeniz, P. Dukas (excepté pour son brillant scherzo l'*Apprenti sorcier*) sont, en fait, ignorés de nos connaisseurs. Il m'avait même paru que les harmonies nouvelles qui caractérisent d'Indy et Debussy n'étaient que des exemples isolés du progrès harmonique. Mais les *Variations sur un thème de Rameau*, de Dukas, la Suite *En Languedoc*, de Séverac, la *Sonate pour piano et violon*, de G. Samazeuilh, l'*Album pour enfants petits et grands*, publié par l'Edition mutuelle, m'ont donné la conviction que la musique française d'aujourd'hui évolue tout entière vers un système harmonique libre et sans entraves, favorable à une suggestion poétique nouvelle et vivante. Sous ce rapport, la jeune école française est bien plus avancée qu'aucune école contemporaine.

Mais c'est surtout depuis que j'ai connu les *Miroirs*, de Ravel, que j'ai compris toute la valeur de ce style nouveau et libre, ainsi que le pouvoir qu'il possède d'exprimer avec bonheur une pensée originale, poétique et profonde. Après avoir étudié quantité de musique de piano russe (une école certes qui abonde en compositeurs) et quelques exemples dispersés de compositeurs modernes Allemands et Norwégiens, j'étais arrivé à la conclusion, qu'à part de rares exceptions la musique de piano, de nos jours, offre peu d'intérêt.

J'ai été tout d'abord frappé par l'extrême variété d'idées et de style des *Miroirs*. C'est avec surprise et admiration que l'on passe des arabesques délicates et richement colorées des *Noctuelles* avec leur expressif épisode du milieu, aux plaintives dissonances des *Oiseaux tristes* (où cependant le développement du milieu paraît incohérent) et de là à l'impressionisme éclatant, lumineux de poésie et de sentiment profond, aux rythmes entraînants d'un caractère si évidemment espagnol, de l'*Alborada del Gracioso*, pour retomber finalement dans le calme monastique, dans la placidité solitaire de la *Vallée des Cloches*.

Comment, à la fin, se rendre compte du trait caractéristique prédominant de cette œuvre ? Il faudrait pouvoir momentanément faire abstraction du charme de l'écriture pianistique, des harmonies nouvelles et de toutes les beautés empoignantes que nous offre chaque page, et même ne pas remarquer la surprenante maîtrise et la vérité poétique avec lesquelles sont traités les sujets les plus divers, pour arriver par ce procédé d'élimina-

tion à en définir la suprême caractéristique. C'est la poésie profonde et vivante de la musique elle-même, le coloris, l'ordonnance et la subtilité de l'expression qui font la puissante individualité du tout. En un mot, c'est la force indiscutable de la personnalité artistique.

Je dois avouer franchement qu'au début il m'avait semblé que Ravel était influencé par Debussy; mais après mûr examen, non seulement d'autres compositeurs français, mais des œuvres de Ravel lui-même, j'ai changé d'opinion. Le fait est que les deux musiciens sont nés de la même évolution musicale. Pour un observateur consciencieux, il est évident que l'écriture pianistique de Ravel, son système de combinaisons harmoniques et le développement de ses idées musicales lui appartiennent en propre. On peut, à la rigueur, de-ci de-là, trouver l'origine de tel ou tel trait caractéristique, mais l'assimilation est un élément indispensable du développement. Dès maintenant Maurice Ravel est maître de son art, et tout ce qu'il écrit est marqué au cachet de sa personnalité. Il serait oiseux d'essayer l'analyse des tendances d'un compositeur si jeune encore ; il est assurément inutile de prophétiser son avenir. Qu'il suffise de savoir qu'il a entrepris un travail aussi important que celui de la *Versunkene Glocke*, de G. Hauptmann. Il existe au moins un critique pour attendre cette œuvre avec une ardente impatience.
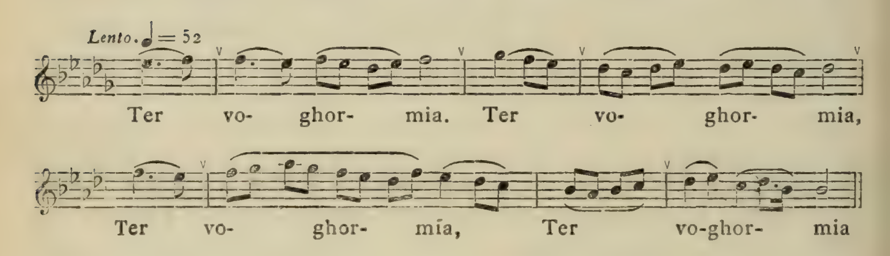
EDWARD BURLINGHAM HILL.



QUATRE MÉLODIES ARMÉNIENNES

I

MISERERE DE LA LITURGIE ARMÉNO-GRÉGORIENNE

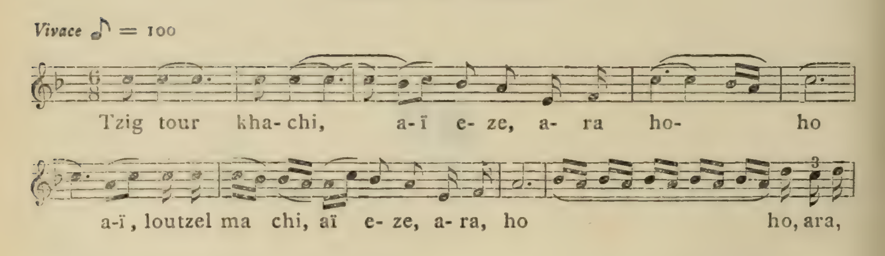


TRADUCTION

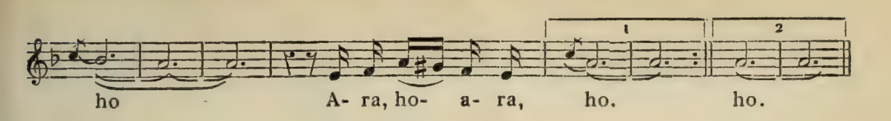
Miséricorde, ô Dieu !

II

CHANT DE LABOUR



(1) Le 1er décembre aura lieu, à la Salle des Agriculteurs, un concert de musique nationale organisé par l'Union Arménienne de Paris et dirigé par le R P. Komitas, maître de chapelle de la cathédrale d'Etchmiadzin. Ce savant éminent, qui joint à une érudition immense le goût d'un artiste raffiné, nous a promis pour notre prochaine livraison un article étendu. En attendant, il a bien voulu nous donner la primeur de ces quatre mélodies, puisées dans le vaste trésor qui va nous être révélé. Ainsi nos lecteurs pourront prendre d'avance quelque idée de cette fraîcheur délicate et de cette noblesse tendre qui font la grâce arménienne et donnent à cet art populaire une allure si aristocratique : car c'est ici, comme chez les anciens Grecs, l'aristocratie d'une race et non d'une classe. — L. L.



TRADUCTION

Tirez de toutes vos forces, mes bœufs, ara, ho-aï. Fatiguez votre collier, ara, ho-ara, ho-ho !

III

COMPLAINTE

Andante ♩ = 68

pp

Hov a- rekh sa-rer djan, Hov a- rekh Im dar- dine dar-

man a- rekh. Sa- re- re hov Tchen a- nou- m

Sa- re- re hov Tchen a noum Im dar-

dine dar- man a- noum Im dar- dine dar- man a-

noum. Am- per, am- per mi khitch zov a- rekh va- rar an-

dzrev thapekh Tzov a- rekh ghèch mar- dou or- a re-ve

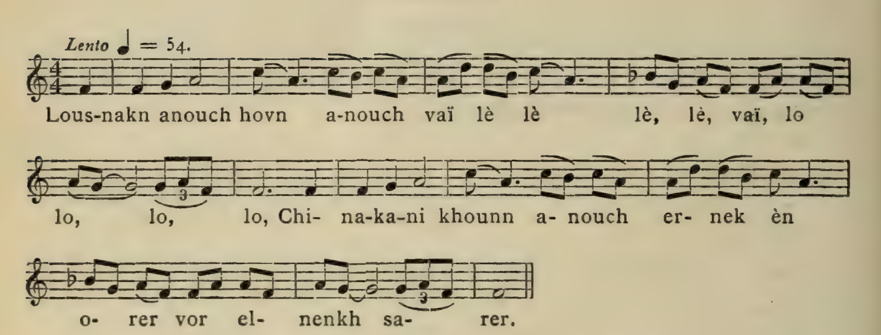
- sev ho- chi ta- kov a- rekh.

TRADUCTION

Mes chères montagnes, donnez-moi votre fraîcheur, donnez la guérison de mes maux. Les montagnes me refusent leur fraîcheur, et la guérison de mes maux. Nuages, donnez-moi votre fraîcheur, que votre pluie inonde la terre, et ensevelisse mes maux !

IV

PASTORALE



TRADUCTION

La lune est douce, douce la fraîcheur, vaï lè lè lè lè, vaï lo lo lo lo. Doux le sommeil du paysan. Heureux jours, quand nous irons dans la montagne!

Komitas Vardapet.





Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre



LA MUSIQUE A ROUEN PENDANT LA TERREUR [1]

La Révolution française, a dit Challamel, peut être comparée à un grand drame lyrique dont les paroles sont de M.-J. Chénier, la musique de Gossec, la décoration de David. Tous les journaux et mémoires du temps décrivent, en effet, des fêtes nombreuses où la musique tint un rôle prépondérant. Durant la Terreur, les théâtres, les concerts, ne fermèrent point, même aux jours les plus sombres.

Nous avons cherché à donner un aperçu de l'histoire musicale à Rouen pendant la Terreur. Cette époque fut, en effet, la plus intéressante de toute la période révolutionnaire, car aux artistes rouennais vinrent se joindre, à ce moment, des musiciens et des acteurs qui se réfugièrent à Rouen, fuyant Paris ensanglanté. Là, ils donnèrent de nombreux concerts et des représentations théâtrales, et ils prêtèrent, avec les musiciens locaux, leur concours à la célébration des fêtes nationales et des cérémonies du culte républicain, dites fêtes décadaires.

I

LES FÊTES NATIONALES.

Le 10 frimaire an II, neuf coups de canon, tirés dès huit heures du matin, annoncent aux habitants de Rouen une grande solennité: la fête de la Raison.

(1) Principales sources: Délibérations du Conseil de la Commune archiv. municip.). — Bulletin des séances des Corps administratifs. — Collection du *Journal de Rouen*. — Horcholle, procureur à la chambre des comptes de Rouen : *Evénements de la Révolution française* (biblioth. municip. — Man. Y. 128). — De la Quérière : *Rouen pendant la Révolution* (Biblioth. municip. Man. 93).

Dans la matinée, les corps administratifs et judiciaires, l'Etat-major, la Garde nationale, la Société populaire, les instituteurs, se réunissent, les uns à la maison commune, les autres au palais de justice.

A midi et demi, cortège. On reconnaît, en premier lieu, l'Etat-major précédé d'un détachement de la garde nationale, de tambours et d'un piquet de gendarmerie. Ensuite, un groupe de jeunes garçons, portant une bannière sur laquelle on lit : « Espoir de la République », suivi de vétérans à la décevante devise : « Nous n'avons plus que des vœux à vous offrir ! » Derrière les vieillards, un troisième groupe, celui des jeunes filles, avec : « Voilà ta récompense ! » Puis, les membres de la Société populaire, coiffés du bonnet rouge, avec l'inscription significative : « Nous sommes l'effroi des tyrans ! » La musique militaire apparaît ensuite, jouant des hymnes et refrains patriotiques : la *Marseillaise*, des marches de Catel, de Gossec.

La Liberté, figurée par une jeune fille vêtue de blanc, une lance à la main, est entourée de femmes habillées à l'antique. Après Alquier, représentant du peuple, les corps administratifs et judiciaires, vient l'Egalité, assise sur un tronc de chêne, emblème de la force, et portée sur un pavois par les présidents des autorités constituées, les vétérans de la Garde nationale et six vieillards pris dans la Société populaire. Les Commissaires des vingt-six sections de la Commune, avec leurs bannières, entourent l'Egalité. Enfin, la gendarmerie et la Légion rouennaise ferment la marche.

Parti de la maison commune, le cortège chante des hymnes patriotiques, dont on a distribué des exemplaires à tous les citoyens, et se rend place de la Rougemare où, depuis la veille, sont accumulés des meubles, tapisseries, etc., portant des signes de royauté ou de féodalité, et destinés au « feu civique ». Ensuite, Pillon, officier municipal, après un discours, plante un arbre de la liberté, décrète que ce lieu portera le nom de place de la Révolution, et donne le signal des danses populaires. Puis, toujours aux sons de refrains patriotiques, le cortège reprend sa marche, et, par la Porte Saint-Hilaire, se rend au Champ-de-Mars.

Là, sur une montagne élevée pour la circonstance, Alquier et les présidents des corps constitués font le serment de « vivre libre ou mourir ». Et, pendant que le canon tonne, on met en liberté des colombes et on livre aux flammes un drapeau « souillé » des armes de France.

Le peuple forme des danses aux cris de : Vive la liberté, et le cortège se dirige vers le Temple de la Raison, ci-devant Notre-Dame, où l'orgue, tenu par Delaporte, en l'absence de

Broche, organiste titulaire, joue des airs patriotiques. On exécute alors un hymne à grand chœur, paroles de Noël, rédacteur du *Journal de Rouen*, musique de Boïeldieu « fils », et, après un discours de Pillon, on termine la cérémonie par le *Chant des Rouennais*, musique de Champein, sur des vers de Réal, substitut du procureur de Paris. En voici le refrain :

Guerre aux intrigants,
Guerre aux vils feuillants,
Guerre aux fanatiques !
Mort aux tyrans,
Mort aux brigands,
Gloire à la République !

Le cortège, qui doit être quelque peu fatigué, se rend encore sur la place des Montagnards (ci-devant du Marché-Neuf) pour l'inauguration des bustes de Marat et Lepelletier. Enfin, on revient à la Maison commune à six heures du soir en chantant : « Veillons au salut de l'empire », et la fête de la Raison se termine par des représentations gratuites aux deux théâtres, où l'on joue *Caïus Gracchus* et *le Dernier Jugement des Rois.*

Mais cette solennité ne fut pas la première fête publique à Rouen pendant la Terreur, bien qu'elle ait brillé d'un plus grand éclat que les précédentes.

Depuis le mois de janvier 1793, date des « troubles de la Rougemare (1) » qui, pensons-nous, peuvent être considérés comme les préliminaires de la Terreur à Rouen, nous noterons d'autres cérémonies avant la fête de la Raison.

C'est d'abord, le 26 juillet, la cérémonie de la proclamation de l'Acte constitutionnel par les Sections de la ville. La fête se passa au Champ-de-Mars où, après plusieurs discours, la musique joua divers airs « analogues à la circonstance ». Puis, le cortège revint, chantant l'*Hymne des Marseillais* (2).

(1) Le 11 janvier 1793, pendant le procès de Louis XVI, l'avocat Aumont, ancien procureur à la Monnaie de Rouen, composa une adresse à la Convention pour la défense du roi, et prévint le public, par voie d'affiche, que cette pétition était déposée chez lui, place de la Rougemare, où chacun pouvait venir y apposer sa signature. Il se forma bientôt des rassemblements sur cette place, il y eut des bagarres entre les patriotes et les partisans du roi, et l'arbre de la liberté fut brûlé. On arrêta de nombreux citoyens, parmi lesquels Aumont, et le Conseil de la Commune fit un rapport à la Convention qui renvoya l'affaire devant le Tribunal révolutionnaire de Paris. Après huit mois de détention, Aumont et huit autres Rouennais furent condamnés à la peine de mort.

(2) Horcholle (man. cit.) écrit à ce propos : « Les enfants des écoles chantaient tous ensemble, ou plutôt ils hurlaient sur un cahier imprimé : l'*Hymne des Marseillais*, la *Carmagnole*, et *Gadet Roussel,* nouvelle chanson. C'était un vraye cohue. »

Le 10 août suivant : fête de la Fédération ; le 6 frimaire an II : cérémonie en mémoire de Jourdain et Bordier, « morts martyrs de la liberté en 1789 (1). » Pour cette dernière solennité, le peuple se rendit sur le port aux sons d'une musique qui « faisait entendre des airs tristes et lugubres ». Un orchestre était placé à côté d'un autel sur lequel se trouvaient, coiffées du bonnet de la liberté, les têtes des deux martyrs « conservées par les soins du citoyen Laumonier, chirurgien-major de l'hospice de l'Humanité (2). » Après plusieurs discours, les acteurs entonnèrent les airs « favoris des patriotes », et l'on revint à la Maison commune au son d'une musique guerrière et en chantant les hymnes des Marseillais et de la Montagne.

Mais c'est surtout après la fête de la Raison, relatée plus haut, que se succèdent les cérémonies populaires. Les journaux et mémoires du temps disent qu'elles furent pompeuses, bien destinées à frapper les imaginations et à surpasser en magnificence les solennités du culte catholique. La loi recommandait aux communes de donner le plus vif éclat à ces fêtes; poussée par la Société populaire, la municipalité rouennaise entra résolument dans cete voie.

Le cadre de la cité s'y prêtait merveilleusement, et les ressources musicales ne firent point défaut. En dehors des artistes des théâtres, plusieurs musiciens célèbres: Garat, Rode, Punto, Boïeldieu, Champein, que nous retrouverons au chapitre des Concerts, étaient à Rouen pendant la Terreur. Celle-ci n'y fut pas d'ailleurs très sanguinaire. Les chauds partisans du système d'extermination suivi à Paris étaient en très petit nombre dans les Conseils de l'Administration. La majorité était plus portée à donner des fêtes qu'à envoyer des victimes au tribunal révolutionnaire. Ainsi Rouen s'épargna les horreurs qui ensanglantèrent d'autres villes (3).

Les cérémonies populaires furent donc nombreuses.

Les fêtes consacrées légalement étaient au nombre de trente-six ; on y célébrait la Nature, la Jeunesse, l'Amour, etc. Il y

(1) T. Jourdain, ancien commerçant à Lisieux, et F. Bordier, acteur des Variétés de Paris, furent, le 21 août 1789, condamnés à être pendus pour avoir fomenté des émeutes parmi le peuple et les soldats de Rouen.

(2) On prétendit que Laumônier avait apporté les deux premières têtes venues (Horcholle, man. cit.); mais le fait est démenti par le chirurgien lui-même dans une lettre du 6 prairial an III, au Conseil général de la commune de Rouen (Archiv. municip.). Lors de l'exécution de Bordier et Jourdain, deux élèves en médecine avaient recueilli leurs têtes. Laumônier se les procura et les conserva à l'état sec dans son cabinet d'anatomie. (Dr Pennetier, *Le chirurgien Laumônier*, Rouen, 1887.)

(3) Gosselin, *Revue de Normandie*, 1867.

avait aussi les anniversaires: 14 juillet, 10 août, 21 janvier, etc., au sujet desquels le *Journal de Rouen* écrivait : « Le charlatanisme religieux avait institué des fêtes insignifiantes, sans aucun but utile et moral. Il avait emprunté des Orientaux des détails liturgiques. Chez ces peuples, ils représentaient des idées ingénieuses; on leur avait substitué des mystères absurdes. C'est une idée heureuse et tout à la fois révolutionnaire de perpétuer par des fêtes nationales les époques glorieuses de la Révolution. » Le journal faisait cette réflexion à propos de la Commémoration du 14 juillet célébrée le 26 messidor an II, pendant laquelle avait eu lieu un simulacre d'attaque, avec canon et mousqueterie, contre une Bastille artificielle. Celle-ci abattue, on vit, au milieu des ruines, les vainqueurs agiter des palmes autour d'une statue colossale de la Liberté, pendant que la musique jouait des hymnes patriotiques, et peut-être la *Prise de la Bastille* de Désaugiers, exécutée à Paris en 1790.

Outre ces anniversaires ordonnés par la loi, il y avait de nombreuses fêtes facultatives dans lesquelles la musique prit toujours une grande part.

Ainsi, le 16 ventôse an II, au défrichement du terrain dénommé Champ de l'Egalité, — ci-devant les Bruyères, — les citoyens se rendirent en chantant, sur l'air des Marseillais :

> Hommes libres, ouvrons la terre,
> De ce beau travail orgueilleux.
> Plantons-y la pomme étrangère
> Dont l'Inde enrichit nos aïeux (*bis*).
> Cette plante reconnaissante,
> Bientôt secourable aliment,
> Viendra remplacer le froment
> De notre commune souffrante.
> Aux bêches, mes amis, préparons nos râteaux ;
> Chantons (*bis*) pour commencer nos rustiques travaux.

Le 1er prairial : inauguration du nouveau pavillon national qu'arborent des bateaux mouillés en Seine, avec audition de morceaux de Gossec.

Le 20 du même mois : fête nationale de l'Être suprême. Sur le Champ-de-Mars, près de l'autel de la Patrie, une musique à grand orchestre exécute l'ouverture de *Mucius Scævola*, de Garnier, et « porte dans l'âme des auditeurs toute l'énergie héroïque de ce fier Romain ». Puis l'assistance entonne un hymne à l'Eternel composé sur l'air des Marseillais.

Chaque victoire remportée par les armées de la République, chaque plantation d'arbre de la liberté, sont l'occasion d'un cortège avec musique et chants de refrains patriotiques.

Le 10 thermidor an II, fête en mémoire de Barra et Viala. Leurs urnes funéraires sont portées au temple de l'Eternel où l'on chante une ode en leur honneur, probablement celle de Méhul ou de Langlé (1).

Le quatrième jour des Sans-Culottides : translation du buste de Marat du Champ-de-Mars au Temple de l'Être suprême, où l'on exécute un nouvel hymne à la Liberté, paroles de Legouvé, musique de Gaveaux.

Rousseau a également sa fête civique : les musiciens jouent des morceaux du *Devin du village* et d'autres airs de la composition de Jean-Jacques.

Le programme de ces cérémonies était assez uniforme. Le cortège, ordinairement allégorique, formé à la Maison commune (2), se rendait au Temple de l'Eternel où divers morceaux d'orgue, d'orchestre et de chant étaient exécutés par les musiciens ordinaires des Décadis. Pendant le parcours, le peuple chantait des chœurs de Gossec, de Champein, et surtout l'*Hymne des Marseillais* et le *Chant des Rouennais.*

Mais ces solennités exigeaient une sérieuse organisation. Aussi la municipalité de Rouen institua-t-elle un comité chargé de tout ce qui était relatif aux fêtes et nommé Comité d'instruction publique. Thiémé, Laroche et Garnier, professeurs de musique, en firent partie. Le décret du 5 messidor an III abolit ces cérémonies, et le Comité fut dissous. Les cérémonies coûtaient d'ailleurs fort cher ; ainsi la dépense pour la seule fête de l'Eternel s'éleva à près de cent vingt mille livres.

II

LES FÊTES DÉCADAIRES.

La première fête décadaire eut lieu à Rouen le 20 frimaire an II. Le *Journal de Rouen* s'exprime ainsi, à la date du 19 frimaire : « Dans la séance d'hier du Conseil général de la commune, il a été arrêté ce qui suit. Il sera célébré, le décadi prochain, une fête civique dans le Temple de la Raison, à trois heures de l'après-midi. Il y aura musique à grand orchestre qui exécutera des airs patriotiques relatifs à la révolution et au règne de la liberté et de l'égalité. On y chantera des hymnes et des chansons civiques. Il sera fait des discours ou exhortations

(1) Voir C. Pierre, *Musique et fêtes de la Révolution.*
(2) Ci-devant Evêché, rue des Bonnetiers.

au peuple. Tous les amateurs de musique et joueurs d'instruments sont invités, au nom de la patrie, à se réunir dans le temple, sur le théâtre destiné à servir d'orchestre. »

Mais les décadis ne devaient être organisés régulièrement tous les dix jours qu'à partir du 10 pluviôse. Ils se célébraient à la Cathédrale. Celle-ci, baptisée « Temple de la Raison » le 10 frimaire an II, portait, sur le portail principal, l'inscription suivante en lettres d'or :

LIBERTÉ, ÉGALITÉ,
TEMPLE DE LA RAISON.

Si l'homme est créé libre, il doit se gouverner ;
Si l'homme a des tyrans, il doit les détrôner (1).

Un décret de Robespierre mit fin, le 7 mai 1794, au culte de la Raison, remplacé par celui de l'Être suprême. Aussi, à cette date, notre cathédrale, appelée désormais « Temple de l'Eternel », reçut une nouvelle inscription :

LE PEUPLE FRANÇAIS RECONNAIT L'ÊTRE SUPRÊME
ET L'IMMORTALITÉ DE L'AME.

Le cadre des séances de décadi était admirable, bien que l'église fût encombrée de tribunes et de galeries. La cérémonie se passait dans la grande nef. Le chœur était fermé par une cloison placée contre le jubé, recouverte de toile rouge et décorée de drapeaux et de panoplies surmontées d'un bonnet rouge.

Les citoyens remplissant des fonctions publiques occupaient des tribunes élevées à l'entrée du chœur.

L'orchestre prenait place en face, sur un plancher incliné porté par des colonnes de bois, établi en avant du buffet d'orgue dont on avait détaché la balustrade. Cet amphithéâtre, desservi par deux escaliers latéraux, n'occupait pas moins de trois travées de la nef. Ces travaux importants furent exécutés sous la direction de Lamine, architecte préposé à l'organisation des fêtes.

L'orchestre se composait de cent soixante exécutants au moins, tant professionnels qu'amateurs. Nous avons dit plus haut que de nombreux musiciens étaient venus à Rouen chercher un abri contre la tourmente révolutionnaire. Les chanteurs et chanteuses des deux théâtres leur étaient adjoints.

(1) Loth, *La Cathédrale de Rouen*, Rouen, 1879.

Cette masse chorale et instrumentale, unie au jeu de l'orgue, produisait, paraît-il, un effet grandiose. « On pourra le croire, écrit de la Quérière (1) à qui nous empruntons ces détails, quand on saura qu'il y avait huit à dix contrebasses, une trentaine de violons pour chaque partie, le reste dans la proportion, et que l'orgue était touché par un homme dont le talent avait rendu la réputation européenne, le célèbre Broche, élève du non moins célèbre Desmazures et maître de Boïeldieu. »

Les programmes de ces fêtes décadaires, soumis préalablement à l'approbation du Conseil de la Commune, restaient à peu près identiques. L' « office » commençant à onze heures du matin comprenait la lecture des lois et de pages patriotiques entre lesquelles s'intercalaient des chœurs ou des pièces symphoniques. Voici, par exemple, la composition d'un décadi (20 ventôse an II) : lecture des lois, — une ouverture de Kreutzer, — le chœur des *Rigueurs du cloître* : « O sainte Liberté », musique de Berton, — lecture d'actions héroïques, — hymne sur la liberté des nègres, paroles de Réal, musique de Garnier, — discours de Lesueur, juge de paix, — chanson guerrière, musique de Roussel, — rapport de Saint-Just sur les personnes incarcérées, — hymne : *Républicains jusqu'à la mort*, musique de Champein.

L'orgue mêlait sa voix imposante à ces cérémonies, et Broche, organiste de la Cathédrale depuis 1777, exécuta souvent aux décadis la *Marseillaise* et diverses pièces de circonstance. Il composa, pour ces fêtes, plusieurs morceaux : un hymne aux mânes des défenseurs de la patrie, une ode à l'Egalité, des couplets patriotiques, etc.

Un contemporain paraît avoir été enthousiasmé par un morceau de Broche intitulé *la Bataille de Jemmapes*. « Il y peignit, par la combinaison des jeux de son orgue, le bruit des instruments militaires, l'appareil terrible du combat, le choc des bataillons, le fracas de l'artillerie, les gémissements des blessés, des mourants, et les chants de triomphe des vainqueurs. » Et il conclut, dans son admiration : « Nouveau Tyrtée, le feu patriotique dont il était animé se communiquait aux spectateurs. Son âme s'épanchait par torrents sur les claviers » (2).

En floréal an II, l'Agent national proposa « que Broche reçût du Conseil de la Commune l'expression de sa satisfaction pour ses précédentes productions et pour le zèle qu'il mettait à donner de l'intérêt aux cérémonies décadaires. » Mais ces félicitations ne suffisaient pas à l'organiste ; car nous le voyons,

(1) E. de la Quérière, manuscrit cité.
(2) Guilbert, *Mémoires biographiques*, tome I, Rouen, 1812.

en l'an III, réclamer plusieurs fois au Conseil général le paiement de son traitement annuel de mille livres.

Broche mourut en septembre 1803 (1), et son éloge fut prononcé par Guilbert le 15 frimaire an XII, à la Société d'émulation dont il avait fait partie (2).

Parmi les musiciens qui vécurent à Rouen pendant la Terreur et dont les œuvres furent exécutées les jours de décades, il convient de citer Champein.

Ce compositeur (1753-1830) fit la musique du *Chant des Rouennais*, d'un hymne sur la mort du tyran, d'un hymne à Dieu, etc., et paraît avoir été populaire dans notre ville. Le 3 pluviôse an II, le maire le remercie, en ces termes, d'avoir offert à la Commune plusieurs airs patriotiques : « Les arts sont enfin rendus à leur destination ; ce n'est plus pour amuser un petit nombre d'êtres fortunés qui corrompaient tout par leur or. Les artistes ne prostitueront plus leur industrie aux caprices et aux goûts crapuleux d'un cœur dissolu. Tu vas être en réquisition pour la République. L'orateur consacrera ses veilles à l'instruction de ses concitoyens, à la morale des vrais républicains, le musicien chantera les victoires des sans-culottes, les préjugés vaincus, et la Raison promenant son flambeau sur les ruines de la superstition ! »

Le 27 pluviôse, Champein envoie au Conseil général du département une lettre de reconnaissance pour les remerciements que lui a adressés le Directoire. Dans cette lettre, il écrit « qu'il est Grec d'origine et qu'il s'efforcera toujours d'approcher, s'il lui est possible, des talents de ce Grec qui avait composé pour ses illustres compatriotes un hymne dont les sons belliqueux et sublimes leur firent affronter les plus rudes combats et cueillir les plus beaux lauriers. » Le même jour, à la séance du District de Rouen, ce musicien assure l'administration « que le produit des talents que la nature lui a départis sera tout entier consacré à célébrer la Liberté et la Révolution ». Le maire le remercie et lui donne le baiser fraternel.

Bien plus, une citoyenne lui adresse les vers suivants :

> Fils d'Apollon, chantre de la montagne,
> Nouveau Lulli, dans tes charmants concerts,
> De tes talents la gloire est la compagne
> Et ceint ton front de lauriers toujours verts.
> . . . .

(1) Colette et Bourdon, *les Organistes de la Cathédrale de Rouen*, Rouen, 1894.

(2) Un tableau de l'école française, représentant Broche au clavecin, se trouve au musée de Rouen (peintre inconnu).

Poursuis, Champein, ta carrière brillante,
Du sol français chante la liberté ;
De ton pays la voix reconnaissante
Porte ton nom à l'immortalité !

Cordonnier, ex-maître de musique des enfants de chœur de la Cathédrale, composa, sur des paroles de la citoyenne Pinard, la musique de couplets sur la « trêve proposée par les despotes », chantés au décadi du 30 prairial an II, ainsi qu'un chant contre la coalition, les dix Commandements de l'homme social, la Paix, etc.

Thiémé, professeur de musique à Paris, vit ses élèves le quitter au début de la Révolution. Il vint alors à Rouen (1792) et y mourut en 1802 (1). La Société d'émulation de cette ville l'admit comme membre. Le nom de ce musicien n'apparaît pas dans les programmes des fêtes décadaires ; mais on voit que sa fille y fit exécuter plusieurs morceaux. Ainsi, au décadi du 10 floréal an II, on chante des couplets patriotiques de la citoyenne Thiémé fille, et le lendemain l'Agent national, rappelant que « cette citoyenne, âgée de seize ans, venait de donner la preuve d'un talent prématuré, demande que cette jeune citoyenne reçoive les félicitations dues à son zèle et à son civisme ».

D'autres musiciens locaux composèrent des morceaux pour ces décadis. Tels, Réthaler, clarinettiste du théâtre de la Montagne, dont on exécuta diverses compositions, entre autres un Serment patriotique ; Roussel ; Félix, beau-frère du peintre Descamps (2).

Les œuvres de Gossec, véritable père de la musique révolutionnaire, furent souvent exécutées à Rouen. Citons, parmi celles que le public préférait : *la Ronde nationale*, et l'hymne à grand chœur : *Veillons au salut de l'empire*, paroles composées en 1791 par Adrien Boy, chirurgien en chef de l'armée du Rhin (3).

Gossec était d'ailleurs en relations directes avec la commune de Rouen. Ainsi, par une lettre du 28 nivôse an II, il envoie au Comité de surveillance deux hymnes patriotiques et deux marches militaires. Il ajoute : « Nous sommes maintenant occupés à l'établissement de la gravure de tous les ouvrages patriotiques qui ont et auront lieu dans nos fêtes nationales.

(1) Thiémé demeurait, 2, rue de la Fondation (ci-devant des Jacobins) ; il vendait « de la musique et des forte-pianos ».

(2) Félix avait à Rouen la réputation d'un homme d'esprit, lettré et habile musicien (de la Quérière, manuscr. cit.).

(3) Chouquet, *Histoire de la musique dramatique*, Paris, 1873.

Ces morceaux seront envoyés, au moyen d'un abonnement, à tous les districts de la République. Or, vous les recevrez chaque mois » (1).

Outre les morceaux composés spécialement pour les fêtes patriotiques, des fragments d'opéra y furent souvent exécutés. Ainsi, l'on entendit plusieurs fois l'ouverture de *Mucius Scævola*, de Garnier ; l'ouverture de *Démophon*, de Vogler ; celles de *Lodoïska*, de Kreutzer ; d'*Iphigénie en Aulide*, de Glück. On chanta de même fréquemment le chœur du *Siège de Lille*, opéra de Kreutzer ; le chœur des *Rigueurs du cloître*, de Berton ; celui d'*Echo et Narcisse*, de Glück (2).

Ces fêtes décadaires étaient suivies à tel point que le public envahissait quelquefois l'amphithéâtre réservé aux exécutants. Le Comité d'instruction dut intervenir et prévint les habitants « que personne ne sera admis à l'orchestre du Temple de la Raison, excepté les musiciens, chanteurs et cantatrices, qui ne pourront y être reçus que sur la présentation de leur carte d'entrée ».

Cette assiduité se ralentit bientôt, et la Commune fit afficher que « les fêtes du décadi sont abandonnées et que le Temple est désert. Elle invitait les citoyens à marquer plus de zèle ». Les registres des délibérations de l'hôtel de ville, de vendémiaire à ventôse an III, sont remplis des doléances du Conseil de la commune au sujet de cette indifférence des citoyens.

Aussi, ces cérémonies prirent-elles fin au commencement de 1795. Dès le 25 nivôse an III, le Conseil général ordonne l'impression d'une lettre de remerciements adressée aux amateurs de l'orchestre du Temple de l'Eternel, sur leur zèle aux fêtes décadaires. C'est presque une lettre de congé.

Au premier décadi de ventôse an III, il n'y eut pas de musique, et bientôt ces décadis cessèrent, après le transfert de ces réunions dans la salle du Conseil général, en mars 1795. La cathédrale ne fut néanmoins rendue au culte que le 5 mai 1796.

(1) Gossec veut parler probablement du *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*, qui fit paraître des livraisons mensuelles de germinal an II à ventôse an III, et, en outre, de nombreuses publications musicales de 1794 à 1799. (Voir C. Pierre, *Musique et fêtes de la Révolution.*)

(2) Ajoutons que l'après-midi des décadis, à partir de 4 heures, on organisait des danses et des jeux. Les danses avaient lieu au Champ-de-Mars où se trouvaient quatre orchestres composés chacun de quatre maîtres de danse jouant du violon, deux clarinettes et un tambourin ou grosse caisse. Les amateurs étaient invités à en augmenter le nombre. Ces musiciens recevaient cinq livres par jour, et le citoyen Olivier en touchait sept comme chef d'orchestre.

A ces fêtes décadaires doivent s'ajouter les réunions publiques de la Société populaire (1) dans l'église Saint-Laurent, pendant lesquelles les couplets patriotiques alternaient avec les discussions.

Le 5 ventôse an II, un jeune républicain de Rouen vient à la Société présenter un paquet de charpie faite par lui et son aïeule pour les défenseurs de la République, et chante, sur l'air de la *Montagne* :

..... J'apporte ici mon contingent
Et celui d'une tendre mère.
Dans vos mains je prête serment
Que la République m'est chère !
Voilà quels sont mes sentiments,
Et voici quelle est ma prière :
Guerre à mort à tous les tyrans,
Et paix à la chaumière !

Le 26 fructidor, on y chante une romance du célèbre ténor Garat.

Le 19 prairial, la citoyenne Langlois fait entendre « sa voix charmante » en entonnant un hymne à l'Eternel.

On jouait aussi de l'orgue à la Société populaire, alors qu'elle siégeait à Saint-Laurent ; l'organiste était le frère Delaporte, que nous avons vu remplacer Broche au Temple le jour de la fête de la Raison.

Mais, pour s'intéresser à tous ces chants patriotiques exécutés aux cortèges et aux fêtes décadaires, il était nécessaire que les citoyens pussent les chanter. C'est ce que comprit Gabriel Gervais qui, le 28 pluviôse an II, adressa la lettre suivante au rédacteur du *Journal de Rouen* : « Citoyen, permets que, par la voix de ton journal, je demande à nos concitoyens musiciens les airs notés des hymnes patriotiques qu'ils nous donnent. Un recueil de tous les airs notés des hymnes et des cantiques qui nous ont été donnés jusqu'à ce jour ferait, à mon avis, le plus grand plaisir, vu qu'à ce moyen tout citoyen ayant des principes de musique, après avoir appris lui-même ces airs, les enseignerait à ses voisins, à ses amis, à ses enfants, qui les enseigneraient aux autres..... Dans le cas où ces airs pourraient être notés en plein-chant (*sic*), je le préférerais à la musique, vu qu'il est plus répandu dans les campagnes. »

(1) La « Société populaire et régénérée de la Commune révolutionnaire de Rouen » qui, au début, se nommait « les Amis de la Constitution », était affiliée aux Jacobins de Paris et exerça une influence prépondérante sur la municipalité. Elle publiait le bulletin de ses séances qui se tenaient primitivement au couvent des Carmes, puis rue Marat, et enfin à l'église Saint-Laurent. Cette Société fut dissoute en germinal an III.

Cette demande fut écoutée, et le Comité des fêtes fit imprimer un recueil des hymnes et chansons les plus usitées dans les cérémonies. Il portait le titre suivant : « Recueil de chants d'alégresse (*sic*). Hymnes et couplets patriotiques, destinés pour (*sic*) célébrer les Décades, les cérémonies publiques et le triomphe des Français. — A Rouen, de l'imprimerie de P. Seyer et Behourt, imprimeurs de la municipalité, rue du Petit-Puits. — Deuxième année républicaine (1) ». Dans la préface de cet opuscule de quatre-vingts pages, Germain Lenormand, principal des écoles publiques de Rouen, disait : « Le peuple français, naturellement joyeux, exprime ses sentiments d'allégresse par des chants qui caractérisent la situation de son âme. Il est aujourd'hui tout brûlant d'amour pour la liberté qu'il a conquise, pour l'égalité qu'il veut maintenir, et pour sa patrie qu'il veut sauver. J'ai saisi ces heureuses dispositions pour le mettre à même de se livrer à son penchant, en lui présentant quelques hymnes et cantiques où respirent les élans du patriotisme le plus pur. » Ce recueil contient des pièces dont les auteurs sont, pour les paroles, Lenormand, Vernon, Denise, Fontaine, Chénier, Réal, et, pour la musique, Gossec, Méhul, Cordonnier, Punto. Il s'y trouve également plusieurs chansons sur des airs connus : *O ma tendre musette*, *Phœbus va commencer sa nouvelle carrière*, la *Marseillaise,* etc.

Le Conseil général (6 nivôse an II), après avoir entendu ces couplets, avait autorisé Lenormand à les faire imprimer au nom de la Commune, « ainsi que ceux qu'il pourrait recueillir dans ce genre pour du tout former un cahier qui sera remis aux citoyens. »

Dans une autre séance (29 brumaire an II), le citoyen Laîné, « commis de comptoir », donne lecture d'un hymne à la Liberté composé pour le prochain décadi. Le Conseil arrête « qu'il sera imprimé au nombre de dix mille exemplaires pour être distribués au peuple le jour de la fête civique ».

Le citoyen Roussel, musicien, était chargé de cette distribution. En effet, le 26 frimaire an III, il reçoit une indemnité de 150 livres pour « le dédommager des frais de dépôt et de distribution des cahiers de musique ».

D'autre part, afin d'inspirer de bonne heure aux enfants des sentiments républicains, ordre avait été donné de leur apprendre des chants patriotiques au commencement et à la fin des classes. Mais, en réalité, le temps tout entier se passait à chanter le *Ça ira*, la *Marseillaise*, etc. Aussi, le Comité d'Instruction publique, trouvant que les progrès des élèves laissaient

(1) Bibliothèque municipale de Rouen.

à désirer, ordonna bientôt de ne plus chanter que durant un quart d'heure à chaque classe (1).

III

LES CONCERTS.

Les concerts, fréquents à Rouen au XVIII[e] siècle (2), devinrent plus rares quand éclata la Révolution.

En 1793-94, on entendit plusieurs musiciens réfugiés à Rouen, entre autres le ténor Garat, le violoniste Rode, le corniste Punto, ainsi que le jeune Boïeldieu qui débutait alors dans la carrière musicale.

Ces auditions avaient lieu, soit au Palais des Consuls où se tenait autrefois le Concert spirituel, soit au Théâtre, au Bureau des finances, dans des couvents désaffectés, etc.

Le début de l'année 1793, lors des premiers troubles, fut marqué par plusieurs séances musicales intéressantes.

Le 9 janvier, Rode et Garat donnent un concert avec grand succès. L'organiste Broche prête son concours, ainsi que son jeune élève Boïeldieu, chargé de la partie d'accompagnement.

Le 21 janvier, jour de l'exécution du roi à Paris, nouveau concert au Palais des Consuls, avec le programme suivant : 1[re] partie : *Symphonie* de Haydn; air de *Dardanus*, chanté par Delmarle; *Trio* de Viotti, par Rode; air italien de Prati, par Garat; *Sonate* de Boïeldieu pour forte-piano, par l'auteur. — 2[e] partie : air d'*Alceste* de Gluck, par Garat; concerto de Viotti, par Rode; scène d'*Orphée* de Gluck, par Garat; pot-pourri de sa composition par Boïeldieu. Le prix des billets était de trois livres.

Punto, le célèbre corniste, vint donner, avec le concours du compositeur et violoniste Kreutzer, le 13 février 1793, un concert dans la salle du spectacle « arrangée en redoute ». L'orchestre exécuta l'ouverture de *Démophon*, de Vogler, et une symphonie de Haydn. Punto et Kreutzer jouèrent plusieurs morceaux, et quelques artistes locaux comme Broche, les chanteurs Desfossés et Flacardoux, ainsi que la cantatrice Pauline (3),

(1) Gosselin, *Revue de Normandie*, 1867.

(2) Nous essaierons bientôt d'en retracer l'histoire.

(3) Cette artiste fut arrêtée le 24 floréal an II, et, le 3 prairial, le Conseil général décida que « la citoyenne Pauline sera tenue de se rendre au théâtre toutes les fois que le directeur l'y appellera, et de payer les deux citoyens préposés à sa garde ».

du théâtre, prêtèrent à cette séance le concours de leur talent.

Garat, Rode et Boïeldieu continuèrent ces concerts jusqu'au mois d'août 1793, dans divers locaux. Ainsi, les 18 et 27 février, le 10 mars, c'est dans une salle de la ci-devant Chambre des Comptes, rue des Carmes. Le 29 mars, le programme réunit les noms de Garat, Rode, Punto, Broche, Boïeldieu, et de Mlle Rousselois, de l'Académie de musique de Paris. Le 13 mai, c'est au ci-devant Bureau des finances, vis-à-vis Notre-Dame ; le 18, dans un local dépendant du ci-devant couvent de Saint-Louis, place de la Rougemare.

Le 7 mai, le *Journal de Rouen* annonçait un grand concert dans la salle des ci-devant Francs-Maçons, près la Porte Cauchoise, au bénéfice des citoyens Jossier et Marchal, de Paris, avec le concours d'autres musiciens, et dont voici un extrait du programme : symphonie de Pleyel ; concerto de violon de sa composition, par Marchal; ariette, chantée par Flacardoux; sonate de piano de Clémenti, par Jossier; quatuor de flûte, par Bouvard ; sonate de harpe, par Paumann.

Ces auditions avaient ordinairement lieu au bénéfice d'un ou plusieurs artistes. Mais, le 14 mars, on annonce un « Concert patriotique » dans la salle des séances de la Société populaire avec Garat, Rode, Punto et Mlle Hérault, élève de Laporte, professeur de piano et futur membre du Comité d'Instruction publique. La recette devait être consacrée à l'armement des volontaires du département de la Seine-Inférieure.

Du mois d'août 1793 à la fin de ventôse an II, les fêtes décadaires et les cérémonies publiques sollicitant toute l'attention des citoyens, il n'y eut pas de concerts.

Le 21 ventôse, audition au bénéfice de Rode, volontaire du 4e bataillon de la Dordogne, et de Boïeldieu, à six heures du soir, dans le Bureau des finances. Au programme, pièces de piano, par Boïeldieu ; morceaux de violon, par Rode ; airs par Delmarle et Desfossés, du théâtre.

Puis, en fructidor, salle des Consuls, grand concert au bénéfice des citoyens Garat, Boïeldieu et Sallentin, professeur de hautbois à l'Institut national de Paris.

Le prix de tous ces concerts était de trois livres; on pouvait se procurer des billets chez Périer, luthier, rue de la Constitution (ci-devant des Carmes).

Dans les concerts que nous avons mentionnés, reviennent fréquemment les noms de Garat, Rode et Punto. Ces trois artistes, venus à Rouen pour y chercher le calme, furent adressés à la vieille demoiselle du Hamel, qui habitait l'abbatiale de Saint-Ouen. Mlle de Chastenay les connut à Rouen

pendant la Terreur, et comme elle était bonne pianiste, elle fit avec eux de la musique de chambre (1).

Le violoniste Pierre Rode, né en 1774 à Bordeaux où il mourut en 1830, était élève de Fauvel et de Viotti, auquel le présenta Punto qu'il devait retrouver plus tard à Rouen. Après s'être fait applaudir aux concerts du théâtre Feydeau, il voyagea en Europe, et, en 1800, fut attaché comme violon solo à la musique particulière du Premier Consul. Ses succès furent prodigieux. Nous avons vu qu'il donna, en 1793, de nombreux concerts dans notre ville avec Garat et Punto qui avaient aussi quitté Paris à l'approche de la Terreur. Le célèbre violoniste interprétait Haydn, Pleyel, mais exécutait surtout des compositions de Viotti, notamment ses concertos.

Rode fut obligé de partir pour l'armée en qualité de clarinettiste (2), et il n'obtint son congé que grâce à des recommandations de quelques représentants du peuple (3).

Punto, de son vrai nom Stich (1748-1803), se trouvait à Paris en 1778. C'était un virtuose sans rival sur le cor, pour lequel Beethoven écrivit une sonate (op. 17). Il était déjà venu se faire entendre à Rouen en 1787, et le *Journal de Normandie* relate son grand succès. Nous l'y retrouvons en février 1793 dans un concert qu'il donne avec Kreutzer. Ses auditions sont nombreuses pendant le premier semestre de cette année; Punto y exécute des concertos de sa composition et des airs variés pour cor et violon. Il eut des élèves dans notre ville, car, dans plusieurs programmes, nous voyons les noms de Griot le jeune et Schneider fils qui jouent des morceaux de leur maître. Mlle de Chastenay faisait de la musique avec le célèbre corniste et arrangea pour piano plusieurs de ses compositions. Elle déplore que Punto, alors garde national, « fût sans cesse de patrouille. »

Le fameux Garat (1764-1823) vint chanter à Rouen pour la première fois le 9 janvier 1793, et on applaudit l'étendue, la flexibilité et le beau timbre de sa voix. « L'impression qu'ont éprouvée ceux qui ont entendu ce jeune virtuose, écrit un critique local, est incommunicable à ceux qui en ont été privés. Le

(1) *Mémoires* de Mme de Chastenay, Paris, 1896, tome I.

(2) « Rode, musicien, revenant de la Vendée où il a combattu les rebelles, demande à être autorisé de donner dans le local du ci-devant bureau des finances, un concert à son bénéfice. L'administration, toujours empressée de rendre aux arts l'hommage et la protection qui leur sont dus, lui accorde les fins de sa demande. » (*Bulletin des séances des Corps administratifs*, 12 ventôse an II.) Ce concert eut lieu le 21 ventôse avec le concours de Boïeldieu.

(3) Mme de Chastenay, *loc. cit.*

SALLE DES AGRICULTEURS

8, rue d'Athènes

Le Samedi 1er Décembre 1906, à 9 h. très précises

Ouverture des portes à 8 h. 1/2

CONCERT

DE MUSIQUE ARMÉNIENNE POPULAIRE & LITURGIQUE

DONNÉ PAR

l'Union Arménienne de Paris

AU PROFIT DE L'ŒUVRE

SOUS LA DIRECTION

du R. P. KOMITAS

Maître de Chapelle de la Cathédrale D'ETCHMIADZIN

ET AVEC LE CONCOURS

de Mlles Ch. et M. BABAIAN

MM. CHAH-MOURADIAN, MOUGHOUNIAN

et d'un Choral composé d'Artistes

des Associations COLONNE et LAMOUREUX

PRIX DES PLACES :

Fauteuils de Parquet (1re Série)		20 fr.
»	» (2e Série)	10 »
Estrade		10 »
Fauteuils de Parquet (3e Série)		5 fr.
Fauteuils de Galerie (1er et 2e Rang		5 »
»	» (3e Rang)	3 »

On trouve des Billets chez MM. DURAND et Fils, 4, place de la Madeleine ;
à la Salle des AGRICULTEURS, 8, rue d'Athènes ;
et à l'Agence Musicale E. DEMETS, 2, rue de Louvois.

PROGRAMME

1. **Les braves du Mont Sipan,** *Marche héroïque, d'après un air montagnard* (Chœur). KOMITAS

CHANSONS POPULAIRES

2. **Soufflez une brise, montagnes amies** (Solo)
3. a) **Le Mont Alagheuz s'est couvert de nuages.**
   b) **A notre porte, un romarin.**
   c) **La pluie fait tomber ses eaux miroitantes** (Chœur).
4. **Tu es un platane, ne courbe jamais le front** (Solo).
5. **Chants de labour :**
   a) **Viens, Viens, bœuf chéri.**
   b) **Fais tourner la roue de la charrue, bœuf, mon frère!**
   c) **Fais rouler la roue, bœuf chéri !**
   (Solo et Chœur).

LA MUSIQUE ET LA POÉSIE ARMÉNIENNES

Causerie par M. ARCHAG TCHOBANIAN.

MÉLODIES LITURGIQUES

7. **Pater** (Chœur).
8. **Stabat mater** (Solo).
9. **Miserere** (Trio).
10. **Nocturne** (Chœur).

11. **DANSES ARMÉNIENNES,** *pour piano* :
    a) **Le " Choror " de Moush**
    b) **Suite de rondes.**
    Mlle CH. BABAIAN.

CHANSONS POPULAIRES

12. **Abricotier, ne donne pas de fruits** (Solo et Chœur).
13. **Mon bien-aimé à la taille de platane** (Solo et Chœur).
14. **C'est le printemps : la terre est tachetée de neige** (Solo et Chœur).
15. a) **La lune est douce** (Solo et Chœur).
    b) **Le ciel est couvert de nuages** (Chœur).
16. **Haberban** (Dialogue).
17. a) **Il marche, il brille, mon bien-aimé, sous le soleil.**
    b) **Mon aimé est parti par la montagne.**
    c) **Cette nuit j'ai vu la lumière.**
    (Chœur).
18. **Berceuse** (Solo).
19. **Chants de labour :**
    a) **Ho ! béni soit Dieu !** (Quatuor et Chœur).
    b) **Tire, tire, ô bœuf !** (Chœur).

MÉLODIES LITURGIQUES

20. **Mystère profond, impénétrable et éternel** (Trio et Chœur).
21. **J'ai vu un oiseau radieux** (Solo).
22. **Hymnes de Noël :**
    a) **O le merveilleux et grand mystère** (Chœur).
    b) **Fleuve, ne sois pas épouvanté, je suis ton créateur** (Solo et Chœur).
    c) **Aujourd'hui, la voix du Père, tombant du ciel** (Chœur).

Les morceaux sont transcrits et harmonisés par le R. P. KOMITAS

---

morceau de l'opéra de *Dardanus*, du célèbre Sacchini, redemandé et rendu d'une manière qui ne laissait rien à désirer, a fait le plus grand plaisir. Le choix de la musique italienne était de Cimarosa et de Paisiello; et, bien que tout le monde n'entende pas l'italien, tout le monde sent le charme de cette musique. » Et le critique ajoute : « La distribution du concert, eu égard au petit nombre de morceaux, était judicieusement faite. Le jeune artiste chargé de l'accompagnement sur le piano, le jeune Boïeldieu, ne doit pas être oublié parmi ceux qui ont concouru à l'ensemble et à la perfection de ce concert. »

Garat continue à se faire entendre fréquemment avec Rode, Punto, Broche, Boïeldieu, etc., et son succès est toujours considérable. Il interprète des scènes d'*Alceste*, d'*Orphée*, d'*Iphigénie*, de Glück, et surtout des airs italiens de Cimarosa, de Pergolèse, de Prati.

Auteur parfois, il chante, au concert du 25 fructidor an II, un morceau de sa composition, et fait exécuter un hymne patriotique arrangé par lui sur la musique d'un chœur des *Danaïdes* de Salieri.

Mais le célèbre ténor eut des tribulations à Rouen. Grenier, commissaire du Comité de Sûreté générale, cédant aux suggestions des comédiens, décida, le 1er frimaire an II, l'arrestation de Garat comme étranger et suspect (1). Il fut incarcéré à la prison Saint-Lô, et Mlle de Chastenay nous apprend que « ses talents, sa complaisance et son heureux caractère en firent les délices. » Il fut bientôt relâché.

Le 26 fructidor an II, à la séance de la Société populaire, Garat résume son histoire dans la « *Complainte élégiaque d'un troubadour*, rappelant le style et l'expression romancière des productions de nos anciens troubadours de la Durance et de l'Isère », qu'il avait composée pendant sa détention.

Outre les artistes cités jusqu'ici, étrangers à la ville, des artistes locaux se firent entendre : les chanteurs du théâtre Monnier, Desfossés, Colin, Duberneuil ; le flûtiste Bouvard ; Réthaler, clarinettiste ; Paumann, harpiste ; Griot, violoniste. Ajoutons Mlle Molieix, élève de Rebour pour le violon, et Mlle Héroult, élève du pianiste Laroche.

Mais un musicien domine tous ces artistes rouennais : c'est Boïeldieu. Né en 1775, il fut élève de Broche, organiste à la cathédrale, auquel on a fait injustement une réputation d'extrême sévérité. Dès janvier 1793, nous voyons le futur auteur de la *Dame blanche* accompagner sur le piano Rode et Garat. Quelques jours après, il exécute une sonate et un pot pourri de sa com-

(1) Clérambray, *la Terreur à Rouen*, 1900.

position. Enfin, nous retrouvons ensuite son nom sur le programme de presque tous les concerts de 1793 à 1794. Il exécute, seul, des sonates et concertos de sa composition, ou, avec son maître Broche, des duos pour deux pianos.

Dans un de ces concerts, raconte un de ses biographes, Garat venait de chanter, aux applaudissements de la salle, une romance de Boïeldieu qui tenait le clavecin, lorsque le public demanda la *Carmagnole*. Le chanteur pâlit, et, d'une voix tremblante, se dispose à entonner le refrain populaire. Mais Boïeldieu, « rejetant soudain son instrument loin de lui (*sic*), et foudroyant le public sous un regard d'indignation, se lève et sort avec éclat (1). » Après cet incident, le jeune artiste fut obligé de quitter Rouen, mais temporairement, car il s'y trouvait le 29 brumaire an II. En effet, à cette date, M. de Fontenay reçoit le serment civique de Boïeldieu, alors âgé de dix-huit ans. Il se soucie à ce moment de garder sa liberté qu'il peut croire menacée, comme celle de Garat.

Il demande, le 29 brumaire an II, au Conseil général, l'autorisation d'apprendre gratuitement la musique à six jeunes infortunés, et publie, dans le *Journal de Rouen*, des réflexions patriotiques sur l'utilité des études musicales et la nécessité d'un Institut de musique « pour remplacer les ressources musicales des cathédrales et des monastères ».

Sa première œuvre lyrique, *la Fille coupable*, opéra en deux actes, venait de recevoir l'accueil le plus flatteur au théâtre de Rouen. Boïeldieu retourna à Paris à la fin de 1794, et son premier opéra, dans la capitale, fut représenté en 1795.

IV

LE THÉATRE.

Le théâtre de Rouen, succédant à la salle de la rue des Charrettes et inauguré le 29 juin 1776, fut dirigé, de 1791 à 1798, par Cabousse, membre du Comité d'instruction publique.

La salle de spectacle reçut, le 28 brumaire an II (18 novembre 1793), la dénomination de Théâtre de la Montagne, et, le 6 nivôse an III (26 décembre 1794), celle de Théâtre des Arts qu'il conserve actuellement (2).

Le répertoire était très varié, le spectacle abondant. On donnait, chaque soir, une tragédie ou une comédie et un opéra,

(1) Refuveille, *Boïeldieu, sa vie, ses œuvres*, Rouen, 1836.
(2) Bouteiller, *Histoire des théâtres de Rouen*, Rouen, 1860.

auxquels on ajoutait quelquefois un ballet. La représentation commençait à cinq heures et demie du soir, et devait se terminer à neuf heures, sous peine d'une amende de cent livres, suivant un arrêté du Conseil général de la commune.

Au début de l'année 1793, les *Visitandines*, opéra en deux actes, de Devienne, joué depuis le 10 décembre 1792, était l'œuvre à succès.

Mais le compositeur le plus en vogue pendant la Terreur fut, sans contredit, R. Kreutzer, applaudi comme virtuose aux concerts de notre ville. On joua ses opéras : *Lodoïska*, *Paul et Virginie*, *Caroline et Werther* et le *Siège de Lille*, dont il composa les paroles et la musique. Cet opéra en un acte, représenté sur notre théâtre le 28 janvier 1793, retraçait la résistance héroïque de Lille aux soldats de l'Autriche. Le critique musical du *Journal* dit : « Kreutzer nous a semblé avoir approprié à cette langue animée des passions humaines, le véritable caractère de crainte, d'espoir, de trouble et de terreur dont la pensée investit le tableau du siège d'une grande ville. L'effet des chœurs, en particulier, nous a paru supérieurement ménagé ; la musique n'y couvre point la voix, sans néanmoins trop perdre des beautés de détail qui la font valoir... Cette pièce, dont le choix fait honneur à la direction du spectacle, sera toujours vue avec plaisir, puisqu'elle retrace un des plus beaux traits de notre révolution. »

Champein avait aussi la faveur du public, toujours nombreux à la *Mélomanie* et aux *Deux Prisonniers*. A propos de cette dernière pièce, les *Deux Prisonniers ou la fameuse journée*, drame lyrique en trois actes, on trouva que « plusieurs morceaux ont offert ce trait du cachet de l'art ; Champein a justifié sa réputation. »

Mais le critique anonyme du *Journal de Rouen* ne décerne pas que des éloges. S'il qualifie de « jolie » la musique de *l'Enfance de Rousseau*, opéra de Dalayrac, il n'apprécie point le chœur final qui « semble offrir une confusion de sons désagréables à l'oreille par l'enchevêtrement des phrases musicales ».

Citons encore, parmi les œuvres représentées pendant la Terreur : *Didon*, *Œdipe*, avec le concours de Mlle Rousselois et Chéron de l'Académie de musique de Paris ; *Camille ou le Souterrain*, de Dalayrac ; le *Directeur dans l'embarras*, de Cimarosa ; *Roussel et Sophie*, de Granier ; les *Deux Ermites*, de Gaveaux ; *Jean et Geneviève*, de Solié ; le *Devin du village*, de Rousseau. Ajoutons la *Fille coupable*, début lyrique de Boïeldieu, représentée le 12 brumaire an II. L'opinion de la presse est intéressante à retenir : « Cette composition est le coup d'essai d'un artiste, l'un de nos concitoyens les plus recommandables,

dans la perfection d'un art tout à la fois l'amusement des cœurs froids et les délices des âmes sensibles. Si l'amour propre d'un jeune élève des muses voit son unique récompense dans le concours des suffrages d'un parterre juste, parce qu'il est éclairé, le citoyen Boyeldieu a trouvé le prix de ses veilles et de ses travaux dans les gages non équivoques de la satisfaction publique. » Le lendemain, le *Journal de Rouen* continue ses élogieuses appréciations et prédit la célébrité au jeune auteur : « Le premier pas du citoyen Boyeldieu dans la carrière lyrique doit faire concevoir les espérances les plus flatteuses : on a droit d'attendre beaucoup de lui, quand, au flambeau des grands principes et guidé par l'expérience de ses essais, il aura mûri ses travaux par l'étude des grands maîtres qu'il s'est proposé pour modèles. »

Mais l'intérêt de l'histoire du théâtre pendant la Terreur réside surtout dans les représentations d'ouvrages patriotiques, opéras ou pièces « mêlées de chant et de marches », comme l'on disait alors. D'ailleurs, suivant l'exemple de Paris, Rouen eut bientôt des spectacles gratuits. Le Conseil général révolutionnaire décida, les 5 et 13 germinal an II, qu'il y aurait, le quintidi de chaque décade, une représentation gratuite de pièces patriotiques. Pour y être admis, il fallait être muni d'une carte délivrée par la municipalité aux citoyens à patriotisme reconnu. Le directeur devait afficher à la porte de la salle, en caractères très ostensibles, l'inscription suivante : « Unité, Indivisibilité de la République française, Egalité et Fraternité. — Aujourd'hui, spectacle de par et pour le peuple. »

Dans ces conditions, le Théâtre de la Montagne donna : l'*Heureuse Décade, la Seconde Décade*, *Encore un Curé*, *le Siège de Lille, les Rigueurs du cloître*, opéras auxquels on associait des comédies comme *l'Ami du peuple*, *les Tu et les Toi*, *la Fête des Bruyères,* ou des tragédies telles que *Régulus*, *Caïus Gracchus*, *la Mort de César*.

Mais ces spectacles coûtaient cher : il fallait, en effet, indemniser le directeur. Aussi ne durèrent-ils que six mois.

En dehors de ces représentations gratuites, un grand nombre de pièces patriotiques tenaient l'affiche : *la Fête de l'Egalité*, mélodrame-pantomime lyrique en un acte, paroles de Planterre, musique de Desvignes ; *la Réunion du 10 août ou l'Inauguration de la République*, pièce sans-culottide en cinq actes, musique de Porta, avec marches, évolutions militaires et quatre ballets ; *Alisbelle ou les crimes de la féodalité*, opéra en trois actes de Jadin, auquel on reprocha « le fonds » jugé médiocre et rempli d'anachronismes ; *l'Intérieur d'un ménage républicain*, du ténor Fay ; *Mucius Scævola*, de Garnier ; *Timoléon*, de Méhul ;

l'Inquisition de Goa, de Lesueur ; œuvres fertiles en allusions aux événements contemporains.

On conçoit l'animation qui devait exister dans la salle pendant la représentation de ces pièces patriotiques. Les spectateurs s'invectivaient, se traitaient de jacobins, prononçaient même des discours, et, plus d'une fois, ces interpellations dégénérèrent en pugilats. Le Conseil de la Commune fut obligé de rappeler au peuple les règlements de police et alla jusqu'à décider la fermeture momentanée du théâtre.

On chantait partout pendant la Révolution : dans les rues, au Temple de l'Eternel, à la Société populaire. Comment les citoyens auraient-ils pu se taire au spectacle ? D'ailleurs, la Convention nationale avait, le 4 frimaire an II, prescrit que *l'Hymne des Marseillais* serait, dans tous les théâtres de la République, chanté régulièrement aux décadis et chaque fois que le public le demanderait. Ajoutons que le public n'y manquait point.

Mais outre cet hymne patriotique, les spectateurs demandaient telle ou telle chanson que les acteurs entonnaient aux applaudissements de la salle. Ainsi, à la nouvelle de la prise de Toulon, des couplets de circonstance furent chantés dans les deux théâtres de Rouen ; le 23 frimaire an II, « un frère d'armes de la division du Nord, de passage dans nos murs », chanta deux odes de sa composition.

Les acteurs cédaient d'ailleurs toujours aux désirs du public, et tenaient à conserver la réputation de bons patriotes. C'est ainsi qu'ils prêtent leur concours à toutes les fêtes populaires, décadaires ou autres, et qu'en brumaire an II, le citoyen *Griot*, au nom des artistes de l'orchestre, remet une somme de cent cinquante livres en assignats et dix paires de bas de laine pour l'habillement de la première réquisition.

*
* *

On remarquera que, pendant la Terreur, on vit apparaître à Rouen une pléiade tout à fait inaccoutumée de poètes et de musiciens qui contribuèrent à donner un vif intérêt et un véritable éclat aux fêtes rouennaises.

A Rouen, comme ailleurs durant cette période, les œuvres de longue haleine sont rares. Au théâtre, ce sont des pièces de circonstance en un acte ; aux fêtes populaires, aux décadis, ce sont des hymnes, des chansons, dont les paroles ne sont peut-être pas du Pindare, mais dont la musique cherche son inspiration dans un contact intime avec le peuple. Nous avons donc rencontré

surtout des airs entraînants, d'allure martiale, faciles à retenir, et marqués d'un cachet essentiellement populaire dont sont empreintes toutes les compositions musicales exécutées dans notre cité pendant la Révolution.

Du Robec.





REVUE DU MOIS

DE QUELQUES USAGES

Contributions à l'étude des *Mœurs des Diurnales*.

Certains de nos confrères de la presse quotidienne ont tant d'occupations diverses, qu'il leur est impossible d'assister aux grands concerts, dont cependant ils doivent à de nombreux lecteurs un compte rendu immédiat. Un bon journaliste n'est pas embarrassé pour si peu, et qu'il ait passé son dimanche à la campagne, aux courses ou au coin de son feu, il n'importe guère vraiment : la copie est fournie ponctuellement, et chaque lundi voit apparaître, en bonne place, un petit paquet d'impressions musicales aussi fortes que sincères. C'est ainsi que M. Robert Chauvelot, de la *Patrie*, rendait compte dès le 16 octobre du concert Colonne qui ne devait avoir lieu que le dimanche suivant, 22 du même mois, parlait même de l'« enthousiasme grandissant » du public, exaltait la voix de van Rooy (que Burgstaller devait remplacer fâcheusement), distribuait à tous des éloges équitables, encore qu'anticipés. La critique prophétique était inconnue en France. Elle vient d'être brillamment inaugurée par la *Patrie*, le mieux informé, décidément, de tous nos quotidiens.

Ce même 16 octobre, un autre critique, ayant lu sur le programme des concerts Chevillard le nom de Liszt et ce titre : les *Préludes*, s'imagina naïvement qu'il s'agissait d'une œuvre pour piano. Le poème symphonique que Liszt écrivit pour grand orchestre en s'inspirant des vers de Lamartine est bien connu cependant, et l'on m'affirme d'autre part que ce critique avisé et scrupuleux serait en même temps compositeur de musique. Il n'en ignorait pas moins les *Préludes*. Et comme à ce même concert M. Willy Rehberg interprétait un concerto de Mozart pour piano, il y alla bravement de son parallèle. Nous nous en voudrions de ne pas mettre le morceau sous les yeux de nos lecteurs :

Un pianiste étranger, M. Willy Rehberg, s'est fait entendre dans les Préludes *de Liszt et dans un concerto de Mozart. Il m'a paru plus à l'aise dans le premier morceau que dans le second, d'une tenue trop classique pour la fantaisie brillante de son jeu.*

L'auteur des Rapsodies *savait employer dans ses œuvres toutes les ressources du clavier ; il s'attachait beaucoup plus à vaincre les difficultés de mécanisme qu'à émouvoir l'âme par une pensée musicale profonde et vivement ressentie. Tout virtuose, voulant faire preuve de son agilité, sera toujours tenté de se faire entendre et applaudir dans cette musique aussi creuse que brillante. M. Willy Rehberg ne pouvait manquer de subir l'influence du plus grand pianiste-compositeur des temps passés.*

Et pour être sûr qu'un article aussi remarquable ne passerait pas inaperçu, on mit en tête, en gros caractères, ce titre magnifiquement contradictoire :

LES PRÉLUDES (POÈME SYMPHONIQUE) DE LISZT, EXÉCUTÉS PAR M. WILLY REHBERG.

Il y a des jours où l'*Éclair* est un journal amusant.

Louis Laloy.



LES THÉATRES.

Opéra : *Ariane*, opéra en cinq actes, de **Catulle Mendès**, musique de **Jules Massenet**.
Opéra-Comique : Reprise de *Pelléas et Mélisande*. — Saint-Saëns, Jacques-Dalcroze et Gustave Doret.

Thésée et Pirithoüs, compagnons épiques, Ariane traîtresse et trahie, Phèdre aux passions indomptables, digne descendance de Pasiphaé hantée de désirs, Labyrinthe où surgit le Minotaure nourri de victimes humaines, sombre et monstrueuse légende, rêve d'horreur enfanté des premiers sommeils de l'humanité, et traversé tout à coup, comme d'un pur rayon, par la gloire du héros athénien, — demeuré cependant si cruel à des cœurs d'hommes libres qu'Eschyle ni Sophocle n'osèrent l'évoquer au théâtre de Dionysos... Voilà que M. Catulle Mendès, dont le talent n'a point de mesure, a paré de vers coquets ces égarements plus funestes certes que ceux de Minne. M. Jules Massenet y ajouta ces fredons et ces ritournelles dont il ne se sépare jamais, et M. Gailhard, ayant monté l'ouvrage avec le goût et le sentiment artistique qui lui appartiennent en propre, nous apparaît, sur un luxueux programme, appuyé des deux mains aux épaules de ses deux collaborateurs, en une pose de bravoure qui semble défier toute concurrence. Inutile défi ! Nul ne voudra lutter avec M. Gailhard ; sa supériorité, pour un certain genre de bouffonnerie, n'est plus contestée, et si l'Opéra doit être un théâtre de parodie, le spectacle qu'il vient de monter, et que les communiqués officieux nous annonçaient d'avance comme le grand événement musical de la saison, montre bien que l'établissement ne saurait être en de meilleures mains. Je n'exagère pas. On ne trouverait pas en France, ni peut-être en Europe, un homme capable de nous montrer des décors aussi pauvres, aussi maladroitement disposés, des costumes aussi vulgaires et criards de couleur, des artifices de machinerie aussi puérilement grotesques, des figurants aussi sottement immobiles, des choristes aussi indisciplinés. Ou si, par impossible, un tel scandale arrivait au théâtre de Caen ou de Chalon-sur-Saône, le directeur honteux ferait le soir même sa valise et prendrait le train de minuit quarante sous

les huées des abonnés. Mais à Paris on a ce spectacle incroyable de M. Gailhard contemplant son œuvre, de sa loge directoriale, avec un sourire de satisfaction plénière, et le public docile laisse tomber sans protestation les applaudissements du parterre. Ah ! si les chœurs seulement observaient aussi bien la mesure, à l'Opéra, que les claqueurs !

Donc le rideau se lève sur un vaste décor sombre et indistinct, qu'on pourrait dénommer : le port dans les montagnes. Je dis port, non au sens pyrénéen, mais bien au sens maritime, car on voit apparaître, parmi de singuliers rochers pointus qui encombrent la scène, les mâts et les cordages d'un navire. Après tout, il a peut être été porté à ces hauteurs par quelque cyclone. Cependant la mer est proche aussi, car les sirènes appellent les « jeunes matelots » sur un air connu (cet air est de Massenet), et bientôt les enchanteresses se laissent voir entre les rocs ; on distingue même les « ailes de mouettes » qu'elles ont empruntées, pour la circonstance, à leurs sœurs les océanides. Sur la scène, il ne se passe rien : Thésée s'est enfoncé dans le Labyrinthe dont la porte se voit au premier plan, à droite ; il n'en est pas sorti, et Ariane n'est pas encore arrivée. Seul M. Delmas, en Pirithoüs, se souvient de Kurwenaal et meuble la solitude de son ventre, de sa voix et de ses plaintes :

> Délices de mon cœur violent, cher Thésée,
> Frère des premiers jeux et des combats virils,
> Pourquoi l'inique loi te fut-elle imposée
> D'assaillir seul la bête en ses pièges subtils ?

Comme ces vers, par eux-mêmes, ne sont pas mauvais, le compositeur a pris soin de les défigurer par une mélodie de consistance sirupeuse, où se détache un *Théséé-e* de l'effet le plus comique. Survient Ariane, qui exprime les mêmes inquiétudes en un autre langage, mais non, hélas ! sur une autre musique : on sait que pour M. Jules Massenet il n'existe ni caractères, ni sentiments, ni passions, ni couleurs, et que la même romance lui sert à tous les usages. Cependant Mlle Bréval a de si belles attitudes et un si grand sens de la ligne mélodique, qu'elle arrive à donner, de temps à autre, un accent, presque une certaine tenue à ces molles fadaises. Bientôt arrive Phèdre, qui déjà aime la chasse, en prévision du futur Hippolyte : c'est à elle qu'Ariane confie son amour, et cela finit par une invocation à Cypris, « lèvre de tous les baisers », où poète et musicien ont associé leurs onguents et leurs pâtes les plus émollientes. Par un prodige inexpliqué, on assiste du haut d'une roche au duel du héros et du monstre en les profondeurs du Labyrinthe clos, et Thésée est vainqueur, et il sort, précédé des quatorze enfants qu'il a délivrés, marqué seulement au bras gauche d'une égratignure qui donne aussitôt l'idée du danger terrible conjuré par sa force et son courage. A peine au grand jour, il s'approche d'Ariane et y va de sa déclaration. Ariane s'abandonne, et l'on emmène aussi Phèdre, qu'on ne peut laisser là puisqu'elle est la rivale désignée d'Ariane.

Le second acte est, paraît-il, celui dont M. Gailhard est le plus fier. On y voit en effet une galère sous-marine. C'est du moins la seule explication que j'aie trouvée à l'immobilité absolue de ce bateau posé bien en avant de la scène, afin que nous n'en perdions rien, tandis que la toile du fond déroule de vagues choses verdâtres, qui font aussitôt songer à l'aquarium de l'*Or du Rhin*. C'est cette galère qui porte Ariane et Thésée, pudiquement cachés aux regards de l'équipage par des tentures de la place Clichy, tandis que Phèdre, à l'arrière, couvre leurs baisers de ses imprécations. Et voici le couplet de Thésée :

Il me semble
Qu'en touchant
L'or noir qui tremble
A ton front penchant,

Qu'en voyant au voile
De tes cils touffus
Luire encor l'étoile
Du ciel où je fus,

Qu'en aspirant au bord de tes mourantes lèvres
Un parfum chargé
Du relent des fièvres
Que je partageai,

Je vis et je meurs, à cause
De ta joie encor déclose
Dans l'infini retour
De l'amour après l'amour.

Ton bonheur est vrai, douce Ariane, corolle
De l'abeille toujours du désir renaissant,
Comme le mien.

Rien ne peut mieux donner une idée de la manière de M. Catulle Mendès, parnassien tardif et attardé, Théophile Gautier de boudoir, Banville d'alcôve, poète à la muse fardée, plâtrée, pommadée et calamistrée, dont on peut dire qu'il est le plus littérateur des journalistes comme aussi le plus journaliste des littérateurs. « Or noir, étoile, mourantes lèvres », quelle femme, ou, pour mieux dire, quelle petite femme ne se pâmerait à cela ? Et l'on goûtera, je pense, ce parfum chargé d'un relent, cette joie encore déclose (?), surtout l'enivrante promesse de cet « infini retour de l'amour après l'amour ». Les deux derniers vers, consacrés plus spécialement à la mémoire de Leconte de Lisle, sont totalement inintelligibles. La musique, elle, n'est que trop claire, et bêle à souhait des cadences d'autant plus différées qu'elles sont plus vulgaires et plus attendues, cependant que de toutes petites rames, pareilles à des nageoires d'ablette sur un corps de baleine, tournoient mécaniquement aux flancs de la galère bénévole.

Mais le ciel s'assombrit, la tempête gronde, la galère garde son auguste immobilité, les rames mêmes s'arrêtent. Sans doute les figurants fatigués ont mis pied à terre et devisent parmi les portants. Mais pour que notre illusion soit complète, un marin agite le mât avec une corde. On ne sait ce que font Ariane et Thésée sous les tentures fermées, mais Phèdre de confiance les maudit. Puis tout se calme, et l'île de Naxos point et monte à l'horizon avec une vitesse miraculeuse. Toutes ces îles de l'Archipel sont d'origine volcanique, et sans doute a-t-on voulu nous figurer l'éruption qui leur donna le jour. Sur cette belle évocation géologique se termine un tableau où les surprises, comme on voit, ne nous ont pas été épargnées.

Naxos, île des roses, devient pour Phèdre un nouveau territoire de chasse. Ce sera aussi une terre de trahison. Ci, un nouveau duo, où le remords de Phèdre et ses luttes intimes nous sont figurés ainsi : à Thésée qui lui dépeint son amour deviné, quatre fois de suite elle répond : « Ce n'est pas vrai ! » et la sixième : « C'est vrai », en se laissant aller dans ses bras avec une grâce mutine qui est bien dans le caractère du personnage et de la légende. Ariane survient et tombe évanouie. Et tout serait fini si Phèdre, rappelée à elle-même, n'avait l'idée saugrenue de jeter, par vengeance, un caillou sur la statue d'Adonis, cher à Cypris. La déesse a le tort de prendre au sérieux cette mauvaise plaisanterie, et voilà la statue qui tombe sur la

coupable: on ne trouve plus « qu'un morceau de chair blême et de marbre — brisé. » Il faut entendre comme M. Massenet a mis en valeur ce mot inutile et comme M. Delmas a bien saisi son intention.

Grâce à cette invention misérable, la pièce ne finit pas au troisième acte : nous aurons encore une descente aux Enfers, car on ne craint pas ici de rivaliser avec Gluck et Rameau. Ariane délivre Phèdre et la restitue à son amant, et les deux coupables, interdits d'abord de tant de grandeur d'âme, s'empressent bien vite de retomber dans les bras l'un de l'autre et de s'enfuir, laissant à Ariane la consolation de descendre chez les Sirènes. Cet acte des Enfers nous a montré, parmi les mêmes rochers pointus (à quel supplice destinés ?) un Styx aux eaux verdâtres et phosphorescentes, et fait entendre la voix nostalgique et souterraine de Mlle Lucy Arbell, en Perséphone. Ici un très beau passage, lorsque la reine des Enfers reconnaît, avec un transport de joie, une vivante ; car, dans l'excès de son émotion, elle cesse un instant de chanter. Pourquoi M. Jules Massenet n'a-t-il pas plus souvent recours à cet aveu d'impuissance ?... Nul ne songerait certes à s'en plaindre. C'est aux Enfers aussi que se passe le ballet, où l'on voit Mlle Zambelli, douce Furie aux pieds subtils, séduite on ne sait comment par les trémoussements maladroits d'une Grâce pesante qui est Mlle Sandrini. Mais le « tutu » cher aux vieux abonnés n'apparaît pas ici : c'est une victoire dont nous devons nous féliciter.

Je m'aperçois que j'ai peu parlé de la musique. Que pourrais-je dire qui ne soit connu déjà, puisqu'elle est de M. Jules Massenet ? Ce ne sont que mélodies étirées et sucrées, qu'on croirait faites en guimauve, plates harmonies, sonorités aisées, mais creuses et monotones. Puisque ce musicien est arrivé à la gloire en chantant un perpétuel embarquement pour Cythère sur un mouvement de valse lente, puisque son amour au rabais et ses caresses énervées font palpiter encore tant de corsets et soupirer tant de lèvres peintes, je n'y contredirai point; mais j'ai le droit de dire aussi que ni cette musique, ni ces appas, ni ces lèvres ne me font envie. Je ne veux pas non plus les maudire. Que nous importe ? Renan parle quelque part de l'utilité des gens du monde et de cette agitation stérile qui du moins reste leur partage « et délivre les lobes sains du cerveau de l'humanité du quadrille qui les obsède ». Que M. Jules Massenet et ses admiratrices restent entre eux et se témoignent comme ils voudront la chaleur de leurs sentiments. La musique ni l'art n'ont rien de commun avec eux. Après le troisième acte, où les événements sont si tragiques, puisqu'on y voit la trahison de Phèdre et sa mort inattendue, une spectatrice s'est écriée non loin de moi : « Il est ravissant, cet acte-là. » Mot d'une ironie involontaire et cruelle, mais méritée, car au moment même où l'on rapporte sur une civière la triste dépouille de Phèdre, un chant flatteur s'élève de l'orchestre et invite une fois de plus à la valse des baisers. De telles pages seront bientôt ouvertes sur plus d'un piano, où elles remplaceront peut-être la *Méditation de Thaïs*. Encore une fois, que nous importe ? Celles qui s'empoisonnent avec ces bonbons frelatés ne méritent ni pitié ni colère, car elles étaient à jamais incapables de concevoir même l'idée d'un art véritable ou d'un sentiment sincère et fort. La vérité leur est ennemie ; qu'elles continuent donc à savourer la chanson d'amour qui perpétuellement « sort du cœur » de M. Massenet. Du cœur? que non pas ; ou bien alors il faut se rappeler ce que Jules Lemaître donnait à entendre, un jour, de Richepin, je crois : « Je ne dirai pas où ni dans quoi le cœur lui est descendu. »

Mais on ne peut tolérer que l'Opéra de Paris serve à de pareilles exhibitions. Et il faut s'indigner de la complicité de la presse quotidienne, qui n'a su répondre à un pareil scandale que par un concert de flagorneries. On vit M. Leroux parler de « triomphe aux allures d'apothéose », et M. Bru-

neau, cet ami de la justice, admirer indistinctement paroles, musique, mise en scène et interprétation. La presse quotidienne passe vraiment la mesure, et fait malgré tout un peu trop crédit à la sottise du public : ses comptes rendus deviennent de vrais chefs-d'œuvre d'ignorance, d'inexactitude ou de mauvaise foi. Il faudra bien venir un jour à nettoyer ces étables d'Augias. Il faudra dire pourquoi les premières qualités requises d'un critique de journal (à une ou deux exceptions près) sont la souplesse et la médiocrité, et pourquoi l'on fait la vie si dure à ceux qui par malheur connaissent ce dont ils parlent et ont une opinion.

Il est par bonheur des spectacles plus consolateurs : l'Opéra-Comique a repris *Pelléas et Mélisande* avec MM. Jean Périer, Dufranne et Vieuille, plus émouvants que jamais ; Mlle Garden, heureusement oublieuse d'*Aphrodite,* et deux artistes nouvelles : Mlle Brohly, qui a tiré enfin de l'ombre le rôle si touchant de Geneviève, et Mme de Poumayrac, Yniold exquis. L'orchestre a été conduit par M. Ruhlman avec intelligence et amour, et le succès fut triomphal : acclamations sans cesse renaissantes, et 9.000 fr., recette inouïe, à chacune des deux premières représentations. Il n'est peut-être pas de joie plus grande en ce monde que de sentir tous les cœurs unis dans le même amour pour une œuvre de beauté souveraine.

La place me manque pour parler en détail du spectacle coupé que le même théâtre vient de nous offrir. Je dirai seulement aujourd'hui que la *Princesse jaune* de Saint-Saëns a paru bien fanée, et que son exotisme de convention recouvre mal les obscures sottises des vers de Gallet ; que l'orchestre de Jaques-Dalcroze mène grand tapage autour de ce falot *Bonhomme Jadis* que Franc-Nohain a fait revivre après Murger ; enfin que les *Armaillis* sont une œuvre intéressante et touchante, dont le succès est dû, pour parts égales, au livret de Henri Cain et Daniel Baud-Bovy, tragique sans emphase, aux merveilleuses évocations alpestres de Jusseaume, et à la musique de Gustave Doret, simple, émue, et nourrie de chant populaire, ce que je me garderai bien de lui reprocher.

LOUIS LALOY.



MUSIQUE DU XIXe SIÈCLE.

Vincent d'Indy : *César Franck*. Collection des *Maîtres de la musique*, Paris, Alcan (1).

Le livre que M. Vincent d'Indy vient de consacrer à César Franck est en même temps qu'un pieux hommage rendu par un disciple fervent à un maître vénéré, l'étude la plus complète qu'on ait encore écrite sur l'auteur de *Béatitudes*. Toute la première partie, consacrée à l'*homme* et à la vie de l'artiste, nous dépeint en termes excellents la radieuse figure du maître, ses antécédents artistiques, ses aptitudes, ses préférences musicales de la première heure, ses aspirations et les premières élucubrations de son talent, qui chez César Franck furent des coups de maître ; nous voulons parler en particulier de ce *trio en fa dièse mineur*, op. 1, qui, comme le dit fort bien Vincent d'Indy, « marque une étape dans l'histoire de l'art musical. »

(1) Ce livre, écrit avec une pieuse ferveur, ne pouvait être mieux apprécié et compris que par un coreligionnaire. Aussi sommes-nous heureux de reproduire ici la fine et sagace étude que M. Ch. Bordes vient de lui consacrer dans la *Tribune de Saint-Gervais.*

Aux détails biographiques très intéressants, M. Vincent d'Indy joint déjà des appréciations personnelles sur son maître dont certaines mériteraient d'être citées en leur entier, notamment celle sur Franck improvisateur que nous ne pouvons nous défendre de citer ici.

« César Franck avait ou plutôt *était* le génie même de l'improvisation, « et aucun organiste moderne, voire des plus renommés comme exécu- « tants, ne saurait lui être comparé, même de loin, sous ce rapport. Aussi, « quand parfois, mais rarement, l'un de nous était appelé à remplacer le « maître... n'était-ce pas sans une sorte de terreur superstitieuse que nous « osions caresser de nos mains profanes cet être quasi surnaturel accou- « tumé à vibrer, à chanter, à pleurer sous l'excitation du génie supérieur « dont il était pour ainsi dire devenu partie intégrante. Décrire ces impro- « visations, dont nous n'avons bien senti tout le prix que lorsque nous n'a- « vons plus été à même de les entendre, serait une tâche impossible ; je « laisse à ceux qui, comme moi, ont été les commensaux habituels de ces « festins d'art, la douceur d'un souvenir qui bientôt s'envolera comme se « sont évanouies elles-mêmes ces géniales et éphémères créations. »

Cette première partie toute biographique nous retrace souvent les injustices et les déboires auxquels fut en butte le maître et dont certains qui maintenant appartiennent à l'histoire sont d'une « cruauté » qui déconcerte. On regrette un peu que M. d'Indy les ait retracés, mais par contre il en est qu'il a passés sous silence et qui mériteraient d'être connus si l'on ne voulait pas confondre quelques admirateurs tapageurs accrochés depuis à la remorque du génie du maître. Il s'agissait de faire aimer « le Père Franck » : en ceci M. d'Indy a parfaitement réussi. Point n'était besoin de solliciter plus encore notre pitié, car, dans l'admiration sans borne que nous professions pour notre maître se mêlait une grande part de pitié pour toutes les injustices et les méfaits artistiques et moraux dont on l'avait abreuvé.

Le second chapitre de cette première partie de l'étude est consacré à l'homme physique et moral.

« Assiduité constante dans le travail, modestie, conscience artistique, « tels furent les points saillants du caractère de Franck ; mais il est en- « core une qualité, bien rare celle-là, qu'il posséda à un très haut degré, ce « fut la *bonté*, l'indulgente et sereine bonté. »

Voici en quels termes M. d'Indy dépeint le caractère moral de César Franck, et ceci avec beaucoup de justesse. « Le terme le plus spécialement employé par le maître était le mot aimer ». *J'aime* était le mot qu'il prononçait le plus volontiers, et pour toutes les choses de la vie même les plus futiles. « Et ce fut bien par l'*amour*, par la haute charité qu'il régna sur ses disciples », ajoute M. d'Indy. En cela, il fut bien un *artiste chrétien*, mais plus évangélique que vraiment catholique, quoi que nous en dise M. d'Indy, qui tient à nous le donner comme le type d'un artiste profondément croyant. Croyant, il l'était, certes, et sincère à l'excès, mais, comme je le disais ci-dessus, il était surtout *évangélique*, et le Jésus qu'il a chanté était plutôt le Jésus des premiers âges chrétiens que le Christ de la doctrine catholique. Sa nature débordante de charité et d'altruisme n'avait rien d'un casuiste ou d'un mystique médiéval ; en cela son génie se différencie complètement de celui de son disciple et commentateur.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à l'*artiste* et à l'*œuvre musical*. Ici M. d'Indy est complètement dans son élément, et ses qualités de premier ordre de maître vivisecteur de formes musicales nous donnent de l'œuvre de Franck des analyses fermes et néanmoins enthousiastes qui nous ravissent. Je trouve seulement peut-être un parti pris chez M. d'Indy de rapprocher les créations du génie de Franck, qu'il s'agisse du Christ des *Béatitudes* ou de l'archange de *Rédemption*, des œuvres

quasi irréelles et transparentes de la peinture des primitifs italiens, des Gaddi, des Lippi ou des Fra Angelico. Plus « raphaéliques et péruginesques » à mon sens sont les créations de Franck, et je suis loin d'avoir, comme M. d'Indy, la hantise du mépris de la Renaissance à qui nous devons les œuvres mêmes que M. d'Indy chérit le plus peut-être, les immortels motets et madrigaux des maîtres palestriniens, et cet *Orfeo* de Monteverdi, dont il nous donna une si magistrale reconstitution. Je préfère de beaucoup suivre M. d'Indy dans sa recherche d'atavisme chez nos maîtres imagiers de la cathédrale française, et s'il fallait rechercher le modèle du Christ des *Béatitudes*, c'est du portail d'Amiens que nous le détacherions. L*e bon Dieu* d'Amiens est bien, lui, l'ancêtre de celui de Franck.

Malgré ces légères critiques, lisez toute cette partie de l'étude de M. Vincent d'Indy, elle est magistrale et digne du grand génie musical qu'il analyse avec justice et amour.

Dans le second chapitre de cette seconde partie, M. d'Indy énumère les prédilections et les influences musicales de Franck, et ce chapitre n'est pas des moins intéressants. Nous voyons Franck épris de Méhul, de Grétry, auxquels il doit une part de la sincérité admirable qui semble une des qualités rares de cette lignée d'artistes wallons, et que nous retrouverons plus tard dans le dernier rejeton de l'école de Franck, dans Guillaume Lekeu, enlevé si prématurément à la musique, à l'école franco-belge. Le troisième chapitre est consacré à *Méthode de travail*, et ici nous retrouvons M. d'Indy épris avant tout de la règle de conduite et du coutumier bien appliqué, admirer avec de justes accents la vie toute de régularité et de probité artistique du « Père Franck » ; mais il semble oublier que pendant les rares semaines que le cher maître pouvait consacrer à la composition, deux mois par an, tout au plus, il travaillait comme un vieux lion et il semblait se soucier fort peu de sa méthode de travail et du règlement coutumier. A ce moment César Franck était véritablement « orgiaque », et il suffisait de le surprendre, comme je le fis quelquefois, bramant à son piano et s'échauffant sur ses propres œuvres pour se mettre au diapason, pour voir que la règle et le génie ne sont pas des forces capables de s'entendre toujours.

Dans le chapitre IV, M. d'Indy analyse enfin les œuvres, qu'il divise très judicieusement en trois périodes ou époques. Dans la première, qui va de 1841 à 1858, il étudie les trois trios si curieux et si importants dans le développement de la musique moderne française, et l'oratorio de *Ruth*, qui fut le véritable et seul succès spontané que put goûter César Franck de son vivant.

La seconde époque, qui va de 1858 à 1872, comprend les productions musicales religieuses et l'oratorio de *Rédemption*.

La dernière époque embrasse enfin toute la musique d'orchestre et la musique de chambre, les derniers chorals d'orgue et se « concrétise entièrement en la sublime épopée des *Béatitudes* ». Nous appelons particulièrement l'attention sur les magistrales analyses du trio en *fa* dièse mineur, de la messe à 3 voix, et enfin de l'oratorio *Rédemption* et du remaniement que Franck y apporta.

De la troisième et dernière époque, M. d'Indy analyse surtout les pièces d'orgue, le *Prélude*, *Choral* et *Fugue*, le *Prélude*, *Aria* et *Finale* et la *Sonate* pour piano et violon en *la*. Nous regrettons que M. d'Indy ne se soit pas plus appesanti sur le magistral *Quintette* en *fa* mineur, qui, à mon sens, joue un si grand rôle dans la formation de l école moderne française et dont les pathétiques accents eurent pour moi le grand tort d'orienter la musique de chambre française vers le sentiment dramatique si peu en rapport avec l'esprit de la musique de chambre, qui doit rester avant tout un *diver-*

tissement musical et non une élucubration dramatique et passionnelle.

Le chapitre IV est consacré tout entier à l'analyse et à l'étude du quatuor en *ré* majeur, et ce chapitre est vraiment magistral ; le chapitre VIII à celle des trois derniers chorals d'orgue, et enfin le IXe aux *Béatitudes*. Toute cette dernière partie du travail de M. d'Indy est vraiment de tout premier ordre et vaut pour elle seule la lecture de tout l'ouvrage.

La dernière partie de l'étude est consacrée à l'*Educateur* et à l'*Œuvre humain*, elle n'est pas moins intéressante.

Personne mieux que M. d'Indy ne pouvait nous présenter Franck berger de musiciens et éducateur d'âmes, lui qui devait plus tard, grâce à la création de la *Schola Cantorum*, reprendre la tradition enseignante du maître et créer des générations nouvelles de musiciens. Avec lui nous étudions l'œuvre morale et humaine de César Franck, et surtout déduisons la féconde influence par l'exemple. Nous déplorons seulement un peu que M. d'Indy, même en parlant de César Franck, n'ait pas une fois renoncé à certaines allusion à des contingences politiques et sociales qui ne sont guère à leur place dans une étude de pure esthétique, notamment à propos du parallèle des mots *J accuse*, de Zola, et de *J'aime*, de César Franck. En cela M. d'Indy ne se montre pas assez l'élève du père Franck, les mains pleines d'indulgences et de pardon.

A ces légères critiques près, l'ouvrage de M. Vincent d'Indy est de la plus grande valeur. Ecrit d'une plume alerte et claire, il se lit sans aucune fatigue et a le mérite avant tout, ce qui importait, *de faire aimer l'homme*, la radieuse figure de notre maître séraphique et aimant que nous aimons tous avec une si complète admiration et franchise, nous tous membres de la famille artistique et morale que M. d'Indy a eu bien raison de présenter à la fin de l'ouvrage dans son exacte énumération, excluant impitoyablement ceux et celles qui s'y introduisirent indûment et dont les mobiles ne furent pas toujours très avouables.

D'après M. d'Indy, en voici l'énumération exacte, et nous devons tous le remercier d'avoir affirmé ce dont nous sommes tous fiers : Alexis de Castillon, Arthur Coquart, Albert Cahen, Henri Duparc, Vincent d'Indy, Camille Benoît, Augusta Holmès, Ernest Chausson, Paul de Vailly, Henri Kunkelmann, Pierre de Bréville, Louis de Serres, Guy Ropartz, Gaston Vallin, Charles Bordes, et enfin Guillaume Lekeu. Certains sont déjà partis, tous n'ont peut-être pas donné la mesure de ce qu'ils auraient dû faire, en composition surtout, moi tout le premier, mais tous ont travaillé de leur mieux, cherchant à toujours rester dignes de leur maître vénéré qu'ils ont aimé et aimeront toujours comme une des plus radieuses figures qui aient éclairé la route du Génie humain.

CH. BORDES.



MUSIQUE NOUVELLE

Les Heures dolentes de **M. Gabriel Dupont**, aux Concerts Colonne.

M. Colonne nous a fait entendre, à ses deux premiers concerts, une œuvre nouvelle de musique française, qui est d'un réel intérêt : trois pièces symphoniques de M. Gabriel Dupont, intitulées *les Heures dolentes*, et portant comme sous-titres :

I. *Epigraphe. — La mort rôde.*
II. *Des enfants jouent dans le jardin.*
III. *Nuit blanche. — Hallucinations.*

Elles font partie d'un recueil, primitivement écrit pour piano (bien que conçu pour l'orchestre) et dédié à Humperdinck (1). C'est une suite de 14 petites pièces qui forment comme le roman mélancolique, fiévreux et poétique d'un jeune artiste malade : c'est le petit univers qu'il voit de son lit, de sa chambre close, par les vitres de sa fenêtre, dans le petit coin de jardin qui borne ses regards ; le poème éternel du jour et de la nuit, le *Soleil au jardin, le Soir qui tombe dans la chambre, la Chanson du vent, la Chanson de la pluie*, — et le drame silencieux de la maladie qui ronge le corps et qui obsède l'âme, la fièvre, les *Hallucinations*, la *Mort qui rôde*, le *Calme* de la pensée sereine qui domine son mal. C'est, comme dit l'épigraphe de Henri de Régnier.

> . . . . *la voix mélancolique et basse*
> *De quelqu'un qui n'est plus là-bas, mais se souvient*
> *Du pays monstrueux et morne d'où il vient.*

L'œuvre a, à la fois, un intérêt humain et un grand charme artistique. — On y a vu quelques traces de debussysme. Elles sont indéniables. Mais outre qu'il n'est pas seulement impossible, mais qu'il serait fâcheux pour un artiste de se fermer volontairement à l'influence de ce qu'il y a de grand autour de lui, et même de ne s'en pas repaître, pour nourrir sa personnalité, il faudrait savoir, comme le note justement M. J. d'Udine, si l'artiste novateur crée une sensibilité nouvelle, ou s'il ne fait pas que réaliser victorieusement, le premier, les aspirations de ceux qui l'entourent. Il y a eu des debussystes avant la lettre ; il peut y en avoir après, sans qu'il faille nécessairement parler d'imitation. L'essentiel est qu'ils apportent, eux aussi, quelque chose de nouveau : — sinon une technique nouvelle, une personnalité nouvelle (ce qui est plus nécessaire encore, et peut-être plus rare). C'est le cas pour M. Gabriel Dupont. Il est impossible de ne pas reconnaître sa personnalité dans tout ce qu'il écrit. Elle n'est pas sans faiblesses, — (du moins telle que nous la montrent *les Heures dolentes*). Peut-être la matière poétique et musicale échappe-t-elle parfois à la main un peu débile qui la pétrit. Peut-être y a-t-il parfois un certain émiettement de la pensée, une mollesse, ou plutôt une fatigue, qui ne parvient pas toujours à dégager ses idées d'une certaine brume sentimentale qui risque d'en amollir et d'en affaiblir les contours ; il ne domine pas toujours son sujet : ainsi dans *Hallucinations*, qui est peut-être, des trois pièces symphoniques exécutées au Châtelet, l'essai le plus intéressant, sinon le morceau le plus réussi. (Comparez la première partie de *Tod und Verklärung* de Richard Strauss, où une situation morale et musicale un peu analogue est maîtrisée par une volonté énergique.)

Mais ce qui est propre à M. Gabriel Dupont, c'est une poésie juvénile, un accent pénétrant d'émotion personnelle, d'angoisses ressenties, de langoureuse mélancolie, d'obsessions, de douleur, et malgré tout, de tendresse, de naïve et fraîche jouissance de la vie, de la nature, du soleil, du *vent*, de la *pluie*, des jeux des *enfants au jardin*, des cloches du *dimanche*, des *fleurs qu'une amie apporte*, de la santé et de la maladie même, et de la joie, et de la douleur. C'est quelque chose de sain, de généreux et d'infiniment sympathique. On sent, au travers de ce petit roman musical, que tant de jeunesse doit vaincre la fatalité qui l'oppresse, et que ces *Heures dolentes* nous sont le présage et le prélude de beaucoup d'heures claires et sereines. — J'exprimerai un vœu, en terminant : c'est que le goût du drame lyrique ne fasse pas délaisser à M. Gabriel Dupont le genre musical qu'il a tenté ici, et qui est si bien fait pour l'expression immédiate du sentiment : ces

(1) *Les Heures dolentes*, pour piano, Gabriel Dupont. Au Ménestrel, chez Hengel.

sortes de monologues lyriques des heures et des jours, qui s'expriment dans le langage de la pure musique, sans recourir aux mots, alliés dangereux de la musique, et qui la trahissent plus souvent qu'ils ne la servent. Nous avons beaucoup plus besoin, en France, d'une musique proprement lyrique que d'une musique dramatique. Nous espérons que M. Gabriel Dupont sera de ceux qui, dès à présent, travaillent à la fonder.

Il y a dans le recueil pour piano de ses *Heures dolentes* un certain parfum schumannien qui leur assure une place à part dans cette musique française nouvelle. ROMAIN ROLLAND.

La musique de M. Léon Moreau pour le *Dionysos* de M. J. Gasquet, exécutée aux mêmes concerts, est franchement colorée tant par les rythmes que par l'orchestration et le choix des tonalités aussi imprévues qu'agréables. D'une très belle tenue, elle s'avère pleine de charme dans le duo des flûtes aux méandres exquis et fait regretter qu'*Aphrodite* n'eût pas été confiée à ces mains pleines d'infinie gracilité plutôt qu'à la lourde et morne poigne de M. Camille Erlanger. CH. CHAMBELLAN.



LA MUSIQUE AU SALON D'AUTOMNE

Les mardis et vendredis musicaux au « Salon d'automne ». — La croix d'Armand Parent et son portrait par G. Desvallières. — Une note sur l'Art russe (peinture et musique). — La prochaine audition intégrale de l'Œuvre intime de César Franck à la « Schola Cantorum » et le programme d'une Saison bien remplie.

Au Grand Palais, qu'envahissent périodiquement les feuilles mortes et les œuvres mort-nées, — dans la tristesse décadente et crépusculaire, très *automnale* en effet, du *Salon d'Automne*, où se distinguent d'abord une exquise neige irisée de Courbet parmi trop de toiles noires du maître-peintre d'Ornans, quelques beaux Carrière définitifs parmi trop de vagues évocations du portraitiste-visionnaire de Montmartre, une dizaine de Gauguin luxueusement barbares et spontanément décoratifs parmi trop d'archaïques folies de l'aspirant-styliste de Tahiti, — ce portrait s'impose : un calme profil de violoniste, en habit noir, dans l'étrange lueur fleurie d'un éclairage électrique, exécutant une sonate avec une brune pianiste entrevue nerveusement dans l'atmosphère d'or cuivré de la demi-teinte où le tourneur de pages, auxiliaire silencieux, mais qui tousse quelquefois, allonge un bras sombre... C'est, par Georges Desvallières, le *Souvenir d'une soirée à la Salle Æolian* ; et c'est le portrait du violoniste-artiste Armand Parent.

Malgré la fougue de l'auteur, cet ouvrage exprime à souhait le caractère de l'original : la distinction sans fadeur, la correction sans pose, la fermeté simple et l'autorité douce ; le style de ce profil aquilin, de cette attitude précise, de ces cheveux en brosse, de ce costume élégamment sobre, dénote un *caractère*, vraiment. Et tel nous apparaît, dans la réalité de la vie musicale, le violoniste-éducateur justement décoré l'été dernier.

Une croix méritée ! Sans être inouï, le fait devient de jour en jour assez peu trivial pour conquérir l'attention...

Né à Liége, au pays de César Franck, le 5 février 1863, l'éminent violoniste Armand Parent, récemment nommé chevalier de la Légion d'honneur, est Français par adoption, puisqu'il s'est fait naturaliser depuis plusieurs années. Et ce n'est donc point, comme on l'a répété par erreur, du ministère des Affaires étrangères, mais du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts que ce véritable éducateur musical a reçu la croix.

Educateur : ce mot convient entre tous au plus *artiste* des violonistes qui, depuis seize ans, s'est donné pour mission de nous révéler les dix-sept quatuors de Beethoven et les efforts des Jeune-France, d'initier les auditoires parisiens aux chefs-d'œuvre classiques en même temps qu'aux œuvres nouvelles de l'Ecole franco-belge, issue du maître César Franck, et qui recommence à briller au seuil des temps nouveaux comme à la fin du moyen âge, au matin du xxe siècle comme au crépuscule du xve.

L'éducation musicale est un problème ardu : sans répéter tout haut les aristocratiques axiomes du *schumannien* Fantin-Latour qui, dans ses ardentes lettres de jeunesse publiées par Adolphe Jullien dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1906, s'écriait : « Je regrette toujours de voir mes adorations adorées par d'autres », — il est certain qu'il ne s'agit pas, aujourd'hui, de vulgariser le grand art ni de populariser vainement les *derniers quatuors* du dieu Beethoven ; mais, il y a dix-sept ans encore, le violoniste-artiste aurait eu le droit de dire avec celui que nous avons autrefois appelé *le peintre-mélomane :* « On pourrait établir cet axiome : quand tout le monde trouve une chose bien, c'est qu'elle est médiocre... » Alors encore florissait, entre autres goûts pervers, le mauvais goût musical. Je ne veux point conclure qu'il ait disparu tout à fait ; mais la mission d'un éducateur est précisément de faire un continuel effort pour élever ou relever ce goût, pour sauver quelques âmes d'artistes égarées dans les promenoirs fumeux des *music-halls*, pour augmenter, chaque année, l'élite des amateurs et pour accroître ce que les Goncourt appelaient, non sans quelque ironie parisienne, « le public de l'Art ». Lutter contre l'engouement de la mode et la tyrannie du succès, donner le pas à l'interprétation qui pense sur la virtuosité qui brille, nous guider en cette « forêt profonde » qu'est l'âme chantante d'un César Franck ou d'un Beethoven et nous faire épeler leur grand secret d'extase ou de mélancolie, tel est le droit, ou plutôt le devoir, du véritable artiste qui reconnaît fièrement lui-même que l'artiste est « le seul juge ». Et tel est le très noble idéal que réalise, chaque hiver davantage, Armand Parent.

Le jeune compatriote de César Franck aurait pu, tout comme un autre, se contenter des lauriers du virtuose, après ses succès d'adolescence au Conservatoire de Liége où l'avaient précédé dans la renommée Isaye, Marsick et Rémy ; mais le concerto de Vieuxtemps, qui lui a donné son éclatant premier prix, ne suffit pas à l'artiste qui découvre Brahms à Berlin, qui lira Franck à Paris, entre deux répétitions des Concerts Colonne. Et, dès 1890, l'éducateur fonde son *Quatuor*. Voici bientôt dix-sept ans, les séances étaient peu courues et l'athénien sourire de M. Gabriel Fauré ne doit pas oublier que le pianiste-compositeur qu'il était pleyélait devant les banquettes... On sait le chemin conquis depuis dix-sept hivers et la série des belles premières auditions, telles que le second quatuor, en *la* mineur (op. 45), de Vincent d'Indy et l'admirable quatuor de Chausson.

Désormais consacré, le Quatuor Parent multiplie son effort, étend son action, distribue la bonne parole musicale dans la morne mêlée du Salon d'Automne. Depuis deux saisons déjà, deux maîtres différents, mais rapprochés par leur conviction, Bruneau et Parent, organisent une dizaine de séances de musique de chambre, instrumentale et vocale ; les vendredis et mardis sont devenus le rendez-vous des amoureux d'art qui possèdent ce superflu — si nécessaire : — des loisirs... En cette suggestive (1) atmos-

(1) Partageant notre avis, qui s'estime heureux d'être celui de MM. Jean Chantavoine et Péladan, notre jeune confrère de la *Nouvelle Revue*, M. Henri Chervet, a spirituellement raison d'écrire que ce nom seul de *Salon d'Automne* lui paraît « symbolique »...

phère de crépuscule et d'automne, les réconfortantes séances ont commencé le vendredi 12 octobre 1906 par l'incomparable quatuor en *fa* mineur de César Franck, le chef-d'œuvre du maître et de l'époque, analysé par la piété méticuleuse du disciple Vincent d'Indy dans son beau livre récent, que trouble seulement l'inutile intrusion de la politique éphémère dans l'esthétique éternelle... (1).

Et, faute d'œuvres nouvelles, la musique au Salon d'Automne fournit au visiteur-auditeur une sorte de Luxembourg musical, voire même de Louvre, auprès des enluminures les moins immortelles : les noms de César Franck, de Gabriel Fauré, de Vincent d'Indy, d'Ernest Chausson, de Paul Dukas (ce dernier récemment et non moins équitablement décoré pour son œuvre loyal et robuste, discret et *rare* dans tous les sens), sont la meilleure justification de notre comparaison qui ne consent pas à confondre les plus audacieuses trouvailles de notre curiosité musicale avec les plus inquiétants barbouillages de notre névrose artistique... sans oublier le cycle de sonates piano et violon qui, réunissant les noms de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Schumann, de Gabriel Pierné, d'Albéric Magnard, commence au Louvre pour aboutir au Luxembourg ! Albeniz et Florent Schmitt, noms chers aux avancés, sont des classiques auprès de quelques-uns de nos peintres ; Paul Dukas écrit des *Variations* sur un thème de Rameau; et, sans la présence de Mlle Germaine Corbin, le critique pourrait s'imaginer que les décadents sont inconnus dans le royaume des sons. Malgré son goût d'exotisme et ses inquiétudes contemporaines (2), la savante Musique rendrait malaisément « hommage à Gauguin »...

***

Le 2 novembre, sous le pâle soleil nuageux de ce Jour des Morts, à deux pas de l'*Art russe*, ce fut le tour de la *Musique russe* avec le second quatuor de Borodine, en *ré* majeur, au scherzo mineur si personnel, au nocturne si séduisant que nos compositeurs parisiens d'avant-garde en ont trop fidèlement gardé la mémoire, et le très curieux quatuor à cordes en *si bémol*, bâti sur le nom de l'honnête éditeur de la nouvelle Ecole Bélaïeff (B. *la*, F), auquel Rimsky-Korsakow, Liadow, feu Borodine et Glazounow ont collaboré ; le premier de ces maîtres a écrit le premier temps ; le second, le scherzo ; le troisième, la sérénade, aussi goûtée de l'auditoire que le précédent nocturne ; le quatrième, le finale, également bien venu.

Le vendredi 2 novembre, le nocturne en *la* majeur du quatuor de Borodine a soulevé d'unanimes applaudissements. Quant à la partie vocale, c'est l'étrange et regretté Moussorgsky, ce précurseur des novateurs français, qui en faisait les honneurs, avec la *Chambre d'enfants*, détaillée par Mme Bathori, *Hopak* et *Savichna*, chantés par M. Engel. Le réalisme très russe et l'humanité câline ou violente, toujours quelque peu sauvage, de Moussorgsky contrastent avec l'aristocratique poésie du savant Borodine, également défunt. Cette musique russe, qui plaît si fort, semble trop jolie, parfois banale, et jamais profonde aux âmes d'artistes qui lui préfèrent la pensée de Brahms ou le rêve de Carrière, et la haute philosophie franc-

(1) Vincent d'Indy, CÉSAR FRANCK (Paris, Félix Alcan, 1906), dans la belle collection des *Maîtres de la Musique*, publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine.

(2) En effet, le *Debussysme*, comme le *Gauguinisme*, est d'inspiration très curieusement *coloniale*, et l'Extrême-Orient n'influence pas seulement l'architecture de nos Expositions universelles, mais, remarquons-le, notre peinture et notre musique. — Archaïsme nouveau, venu de loin !

kiste qui surélève les quatuors français, d'ailleurs très applaudis au Salon d'Automne, d'Ernest Chausson ou de Vincent d'Indy : « Voilà de la vraie musique », ajouterait Parent...

Mais les mélodies russes, telles que certaines rêveries de Balakirew, ou l'exquise *Belle au bois dormant* de Borodine, un délicat s'il en fut, exhalent leur senteur forestière, à la fois populaire et subtile. Ce double caractère d'inspiration naïve et de raffinement technique est la signature de la musique slave tout entière. Ses plus doctes compositeurs recueillent loyalement les chants nationaux.

Et le voisinage significatif de la peinture russe avec la musique russe nous fait dire aussitôt combien celle-ci l'emporte en victorieuse originalité sur celle-là... Très instructives, ma foi, ces deux évolutions parallèles ! Un seul trait commun, d'abord, entre la servilité de cette peinture vraiment trop occidentale et la personnalité de cette musique restée très orientale : la longueur de la période primitive. Dans la sauvage et mystérieuse Moscovie, que notre Sénancour, le philosophe d'*Obermann*, appelait, en 1832, dans *la France littéraire,* « une Tartarie incorrigible,... ancienne Scythie portant un masque de civilisation », les *Primitifs* demeurent longtemps, — en peinture jusqu'à la fin du XVIIe siècle, — en musique jusqu'à l'italianisme des aînés de Glinka. C'est le pays des *icones*.

La peinture exprime la Russie princière et voyageuse qui se fait peindre au loin sur la terre classique, au milieu des ruines immortelles, sous le décor virgilien du Vésuve ou dans les délices de Capoue ; cette peinture, moins russe qu'occidentale, est un art d'éclectiques et de lettrés parlant allemand et français, appelant au pays des neiges les plus élégamment poudrés de nos artistes et de nos penseurs : les psychologues ne s'y trompent pas, quand ils arrêtent leur lente rêverie devant *Mlle Borstchew* , la danseuse du XVIIIe siècle pétersbourgeois, peinte par le célèbre Lévitzky, puis devant la virginale *Comtesse Julie Pavlovna Samoïlof*, mariée trois fois, et qui, vers 1830, a l'air de la grande sœur de sa fille... Ah ! le bon vieux temps des manches pagode et des opéras italiens ! De nos jours enfin, dans l'entourage du précieux Constantin Somoff, qui rejoint, sous un treillage bleuâtre, le Verlaine des *Fêtes galantes*, la peinture russe contemporaine pastiche notre XVIIIe siècle ou nos décadents.

La musique russe, au contraire, se dégage plus vite de l'italianisme et des académies italianisantes. Plus tardive, elle renaît avec l'art moderne. Et quand elle se libère avec la *Nouvelle Ecole* et le *Groupe des Cinq,* c'est elle qu'interrogent à leur tour nos plus inquiets novateurs, las de passer pour wagnériens... La peinture russe, trop occidentale, nous suit; la musique russe, très orientale, nous influence: antithèse notable — et suggestive leçon !

Malgré ses enfantillages ou ses ressouvenirs, et par sa mélancolie pittoresque, par sa verve mineure, par sa personnalité générique, par son originalité collective plutôt qu'individuelle, la jolie musique russe, forte de ses rythmes populaires et de ses chants nationaux, peut nous fournir un grand exemple, à condition que nous puissions encore imiter moins sa formule que sa méthode. Mais entendons-nous d'autres chants populaires que la populacière et factice *Mattchiche ?* Tandis qu'au théâtre, à l'orchestre, dans un *lied* ou même dans un quatuor, la musique russe affirme partout son accent...

Si la peinture slave exprime servilement la prépondérance du *moment* sur la *race*, la musique slave est une affirmation de patriotisme. Et nous percevions encore son cri libérateur en parcourant à la nuit tombante les petites salles silencieuses où feu Marie Bachkirtseff, la psychologue originale, et feu Verestchaguine ont été volontairement oubliés.

*
* *

Il est vrai que les plus passionnés admirateurs d'Alexandre Glazounow, précoce et fécond génie né en 1865, pourraient nous objecter que le meilleur représentant de la jeune Russie musicale a trop regardé lui-même du côté de l'Occident, et que sa demi-douzaine de symphonies, comme celles de Kalinnikow ou de Scriabine, sont là pour avouer cette influence non moins que son poème symphonique (op. 19), cette *Forêt* matinale où chante l'Oiseau de *Siegfried*... Mais telle mélodie russe ou le délicieux quatuor posthume de Borodine, excellemment compris par le Quatuor Parent, sont là pour excuser notre longue digression. Et souhaitons d'entendre cet hiver les cinq ravissantes *Novelettes* (op. 15) du même Glazounow pour quatuor à cordes !

Ne soyons point trop exigeants. Après les huit après-midi du Salon d'Automne, le Quatuor Parent nous promet pour l'hiver 1906-1907 l'audition intégrale de la musique de chambre de César Franck à la *Schola Cantorum ;* un cycle Schumann, précédé d'une séance Schubert, aux soirées très artistiques du Dr Châtellier; enfin les douze séances annuelles de l'*Æolian*, dont six beethovéniennes et six modernes, avec des premières auditions révélatrices... Ne sera-ce point vraiment une saison bien remplie ? Et cependant que l'Ecole allemande, hier tyrannique, sommeille aujourd'hui malgré les grands noms, encore trop peu connus, de feu Bruckner, de Richard Strauss, de Gustave Malher et de Max Reger, — cette série d'opulentes séances démontrera, comme ses aînées, que l'Ecole française, la seule actuellement originale, avec l'Ecole russe, est à la tête du mouvement musical universel, et qu'ainsi que notre littérature au temps régulier des jardins français, notre musique maintient au loin la discrète suprématie de notre âme et de notre art.

RAYMOND BOUYER.

P.-S. — Annonçons, dès aujourd'hui, *l'Audition intégrale des Œuvres d'orgue, de musique de chambre et de piano de César Franck* en quatre séances, les vendredis 9, 16, 23 novembre et le samedi 1er décembre 1906, à 9 h. très précises (heure militaire, toujours), dans la salle de la *Schola Cantorum*, par le QUATUOR PARENT (MM. Parent, Loiseau, Vieux et Fournier), avec le concours de l'habile organiste M. Joseph Boulnois et de l'énergique pianiste Mlle Marthe Dron, la collaboratrice habituelle du Quatuor Parent, toujours très justement applaudie au IVe *Salon d'Automne* pour son interprétation nuancée des jeunes et des maîtres.

César Franck, cet héritier de Jean-Sébastien Bach, est dans son sanctuaire naturel à la *Schola Cantorum*.

Abonnement pour les quatre séances : 5 et 8 francs. — Parent a raison d'écrire au verso de ses programmes qu'il a pour but d'attirer l'auditeur en ne le ruinant point...

R. B.



LA MUSIQUE DANS LES UNIVERSITÉS

Trois concerts annuels de musique française historique avec conférences, organisés par la section de propagande de la *Schola Cantorum* (directeur : Ch. Bordes) et sous le patronage de l'Université et de l'Alliance française.

M. Charles Bordes, en se fixant pour raisons de santé à Montpellier, où il a créé aussitôt une filiale de la *Schola*, chercha, dès le premier exercice de sa nouvelle fondation, à lui imprimer un caractère spécial en l'orientant plus particulièrement vers les reconstitutions de la musique française historique des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles qui étaient si bien à leur place à Montpellier, ville *de savoir et d'élégance*, comme la définit un de nos plus éminents critiques parisiens, si française à tous points de vue, par son passé historique, ses vestiges éminents de notre architecture des XVIIe et XVIIIe siècles, le renom de ces facultés et la réputation d'élégance et de goût de sa société composée d'éléments divers mais supérieurs à tous les points de vue. Ce milieu musical une fois trouvé, il ne restait plus à M. Ch. Bordes que de travailler au rayonnement de la musique française historique en portant au loin la bonne parole de son enseignement, en appelant à elle le plus d'adeptes possible, en la faisant connaître et aimer, non seulement à Montpellier, mais dans divers milieux français dignes de la comprendre et de l'apprécier à sa juste valeur, créant ainsi une *action parallèle* des plus fécondes.

A quel milieu plus favorable pouvait-il s'adresser qu'au milieu universitaire, toujours avide de connaissances nouvelles, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres historiques de notre art national? A quel auxiliaire plus puissant pouvait-il demander assistance qu'à cette association de l'*Alliance française* dont la raison d'être est le rayonnement de notre langue et de notre art français non seulement en France mais aussi à l'étranger ? Sûr de ces deux patronages puissants, comme l'on pourra s'en convaincre par les lettres ci-dessous, M. Ch. Bordes organisa aussitôt sa propagande. En voici les moyens d'action et leurs conclusions pratiques :

Créer *par abonnement* dans tous les grands centres universitaires et dans les villes de province où l'*Alliance française* compte le plus de filiales vivaces et intellectuelles TROIS CONCERTS ANNUELS DE MUSIQUE FRANÇAISE HISTORIQUE, avec conférences.

Conçu dans un sens artistique et d'enseignement à la fois, où les exemples musicaux confiés aux meilleurs artistes de la *Schola* seront commentés par des conférenciers choisis, sortis de préférence de l'Université, docteurs, agrégés, licenciés ou simples professeurs s'intéressant plus particulièrement à la musique et à son rayonnement.

Etablis ainsi, les programmes de ces concerts seront susceptibles d'intéresser vivement tous les amateurs éclairés d'une ville et toutes les intelligences curieuses de s'instruire et d'agrandir le cercle de ses connaissances et de ses sensations artistiques.

Organisés *par abonnement*, ces concerts seront d'autant plus complets et brillants que la liste d'abonnement sera bien remplie.

Aux villes qui auront souscrit 200 abonnements, il sera donné un concert d'orchestre et chœurs et deux concerts de musique de chambre vocale et instrumentale.

Aux villes qui ne pourront couvrir qu'une liste de 150 abonnements, il ne sera donné qu'un concert choral et deux concerts de musique de chambre vocale et instrumentale.

Aux villes qui n'auront souscrit qu'une liste de 100 abonnements, il ne sera donné que trois concerts de musique de chambre.

Les programmes de chacun de ces concerts seront composés d'œuvres typiques et particulièrement expressives de notre école nationale historique, susceptibles de se prêter plus particulièrement aux développements pédagogiques des conférenciers.

Ces programmes comporteront, selon leur importance, des fragments entiers de nos anciens opéras, soli, chœurs et orchestre, des cantates de chambre, des motets et madrigaux, des chansons polyphoniques, des chansons populaires, des pièces instrumentales, certaines reconstituées sur les instruments de l'époque.

Nous ne pouvons, après ce simple résumé, donner des programmes détaillés de nos concerts et encore moins en fixer les dates. La *Schola* est assez connue pour qu'il lui soit laissé le champ libre pour la bonne organisation de sa propagande ainsi que le choix des villes, le groupement en tournées des artistes qu'elle emploie. Voici les noms de quelques-uns d'entre eux qui répondent déjà de l'excellence des programmes et de leur exécution. Solistes de chant : Mlles Marie de La Rouvière, Mary Pironnay, Alie Villot, Marguerite Delcourt, etc. ; MM. Louis Frölich, R. Plamondon, Edgar Monys, Paul Gibert, Albert Gébelin, etc. Instrumentistes : Mlle Blanche Selva, pianiste ; Mme Wanda Landowska, pianiste et claveciniste ; M. Joseph Debroux, violoniste ; la Société des instruments anciens ; le trio Chaigneau, etc., etc. Quant aux conférenciers, voici les noms de ceux qui d'ores et déjà ont assuré leur collaboration à M. Ch Bordes : MM. Maurice Emmanuel, Louis Laloy, Lionel de La Laurencie, Henri Quittard, etc., etc

Le prix de l'abonnement aux trois concerts est de **Vingt Francs**, donnant droit à *deux places* à chacun des concerts. Des abonnements d'étudiants à **cinq francs**, ne donnant droit qu'à *une place*, leur seront délivrés dans les villes universitaires sur la présentation de leur carte d'étudiant.

On souscrit chez les principaux marchands de musique des villes d'Université, et surtout au siège de la Section de Propagande de la *Schola*, au nom et a l'adresse de son directeur M. Ch. Bordes, soit à Paris, 269, rue Saint-Jacques, soit à Montpellier, 3, rue Saint-Ravy.

Nous ne saurions trop encourager les amateurs à souscrire, assurant ainsi M. Bordes de leur véritable collaboration à la belle œuvre qu'il entreprend de diffusion de notre musique française historique et de notre art national.

Nous publions ci-après les lettres d'encouragement et de patronage qu'ont bien voulu nous adresser, d'une part, M. Liard, vice-recteur de l'Université de Paris, et M. Benoist, recteur de l'Université de Montpellier, berceau de notre propagande, pour la remise en honneur de la musique française historique, et d'autre part, de M. Dufourmantelle, secrétaire général de l'Alliance Française de Paris. Sollicitons de MM. les Recteurs des diverses Universités de France le même encouragement, afin d'aider notre propagande dans leurs milieux.

LETTRE DE M. LIARD, VICE-RECTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS.

Paris, le 14 octobre 1906.

MONSIEUR.

J'ai appris avec le plus grand plaisir votre intention d'organiser dans les départements, et spécialement dans les villes d'Université, des concerts de musique française historique, avec conférences et commentaires. L'entreprise mérite tout encouragement. Elle est vraiment œuvre d'enseignement

supérieur. Depuis longtemps déjà, dans plusieurs Universités de l'étranger, il se fait des cours sur l'histoire et les principes de la musique. L'Université de Londres, récemment réorganisée, a même une faculté spéciale de musique.

En France nous avons des conservatoires, mais il est bon que pour le grand public instruit, pour les étudiants de nos universités, il y ait autre chose. Déjà à Paris, la Sorbonne et le Collège de France ont des cours spéciaux sur la musique. Grâce à vous, les universités des départements pourront avoir, avec l'attrait d'exécutions parfaites, un renseignement à la fois historique et esthétique qui leur manquait encore.

Vous allez débuter par l'Université de Montpellier. Le milieu est des plus favorables. Montpellier est une ville à bon droit fière de ses traditions savantes et artistiques. Il y a quelques années, un de mes amis, alors professeur à sa faculté des Lettres, M. Lionel Dauriac, à la fois philosophe et musicien, y a donné des conférences d'esthétique musicale, qu'il illustrait lui-même par des auditions. Le terrain est donc préparé.

Bon succès à votre œuvre, et que de Montpellier elle se répande dans les autres centres universitaires.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus disgués.

L. Liard,
Vice-Recteur de l'Académie de Paris.

ETTRE DE M. A. BENOIST, RECTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER.

Montpellier, le 7 octobre 1906.

Mon cher Monsieur Bordes,

Il est tout naturel que notre Université s'intéresse à une œuvre d'enseignement artistique comme celle que vous entreprenez. Tout le monde à Montpellier a suivi avec intérêt les généreux efforts que vous avez déjà faits pour répandre dans notre ville la connaissance et le goût de notre vieille musique française. L'histoire des arts plastiques est enseignée chez nous avec un succès qui grandit chaque année ; je ne doute pas que, soit parmi les étudiants, soit dans le grand public, vous ne trouviez des auditeurs nombreux et attentifs pour les conférences que vous nous promettez sur l'histoire de la musique française.

A. Benoist,
Recteur de l'Université de Montpellier.

LETTRE DE M. DUFOURMANTELLE, SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'ALLIANCE FRANÇAISE

Paris, 9 octobre 1906.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 3 octobre. C'est avec le plus vif plaisir que nous donnons à la *Schola* de Montpellier le patronage de notre Association, comme vous le demandez, et nous vous sommes très reconnaissants de la précieuse collaboration que vous voulez bien faire accorder à votre œuvre par cette Société.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

L. Dufourmantelle,
Secrétaire général de l'Alliance française.

CORRESPONDANCE

***Perceval, Peredur* ou *Parsifal* ?**

Monsieur,

Je viens de lire dans votre dernier numéro du *Mercure* un article intéressant de M. Reboul, mais que je ne puis laisser passer sous silence parce qu'il a pour but d'attribuer à des étrangers une œuvre qui est un des plus beaux titres de gloire de notre littérature.

Il y a quelques années déjà que des Allemands, MM. Fœrster, Gimmer et d'autres ont établi, contrairement aux assertions de M. Lotti et de M. G. Paris : 1° Que Chrestien de Troyes est un grand et charmant poète épique, un poète mondial (pour employer cet assez vilain adjectif), en ce sens que c'est un créateur de beauté pour le monde(l'histoire de son œuvre le prouve, quoiqu'il fut traduit partout); il suffit de l'étudier avec un sentiment esthétique quelque peu développé pour être de l'avis des Allemands ; 2° que c'est un poète original qui n'a jamais eu dans les mains une œuvre galloise quelconque, et que les *Mabinogion* ne sont que des traductions de Chrestien.

Sans nous occuper de ses autres œuvres, *Erec,* le *Lancelot,* etc., — pour tout ce qui touche à notre *Perceval,* nous voyons d'abord que c'est lui qui a le nom original.

D'autre part, comme on peut facilement s'en convaincre, le *Mabinogion* est exactement identique au poème de Chrestien ; ils ne sont terminés ni l'un ni l'autre et de nombreux passages, notamment ceux cités par M. Reboul, sont la traduction mot à mot l'un de l'autre ; or, si Chrestien avait copié le *Mabinogion*,comment aurait-il pu transformer Peredur en Perceval ? Il lui eût fallu avoir à sa disposition toutes les ressources de la philologie moderne ; au lieu qu'il a changé Perceval ou Peredur comme il a changé Erec ou Gerainet pour s'attribuer en Gallois la paternité du poème ; de même que pour *Erec*, où le cas est identique à celui-ci, M. Fœrster prouva par des arguments sans réplique que l'original était le poème de Chrestien, de même pour le *Perceval*, on voit que l'original en est le poème de Chrestien. Du reste, pour le passage cité du *Mabinogion*, M. Reboul, s'il veut bien se laisser persuader de lire ce qu'il appelle le compilateur, pourra s'assurer que l'original, chez Chrestien, a un charme et une grâce que la traduction galloise est loin de rendre.

Quant au lieu choisi par Chrestien pour y situer son poème, c'est-à-dire la cour du roi Arthur, on sait la vogue que dans le haut moyen âge ont eue les chanteurs bretons, mais bretons de notre Bretagne à nous ; ce sont eux qui mirent en vogue le roi Arthur et ses douze pairs et c'est d'eux que s'est réclamé Chrestien pour créer sa *matière de la Table ronde,* comme on le disait.

C'est également Chrestien, et non Thomas, qui n'est qu'un traducteur, qui a créé ce magnifique sujet de *Tristan* et *Iseult*,un des plus beaux mythes que l'on ait trouvés depuis les Grecs, et si malheureusement son poème a été perdu, il nous est loisible de l'entrevoir au milieu de l'œuvre de Thomas qui le démarqua sans vergogne, suivant la mode du temps ; car à côté de parties fort plates qui certes ne sont pas de Chrestien, en trouve de superbes pages, comme la mort d'Iseut qui me paraît bien un Tristan plus ou moins tripatouillé.

Veuillez excuser, Monsieur, la longueur de cette lettre, que je vous autorise à publier si vous croyez qu'elle puisse intéresser les lecteurs du *Mercure,* et croyez, je vous prie, à mes meilleurs sentiments.

E. de Marsay.

ÉCHOS

A la Sorbonne. — M. Louis Laloy, docteur ès lettres, directeur du *Mercure musical*, est chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres pendant la durée du congé accordé à M. Romain Rolland, qu'il supplée (année 1906-1907). Ce cours aura lieu les jeudis à 4 heures 1/2 à partir du 29 novembre et traitera de l'*Opéra en France de Lully à Rameau.*

A l'Opéra-Comique. — L'Assemblée générale annuelle des commanditaires de l'Opéra-Comique s'est réunie au foyer de ce théâtre. Le gérant, M. Albert Carré, a fait connaître à ses associés les résultats de l'année et leur a annoncé que les bénéfices encaissés permettaient la distribution d'un dividende supplémentaire portant à 6 o/o les intérêts du capital social. Il a ensuite donné lecture à l'Assemblée du rapport adressé par le sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts au ministre, au sujet de l'enquête faite, à sa prière, sur les accusations portées contre sa gestion, à la tribune de la Chambre, par le député Levraud. Ce rapport, auquel le ministre a accordé son approbation, fait ressortir l'inexactitude absolue de toutes les allégations dirigées contre M. Carré par M. Levraud. Il conclut en ces termes : « J'estime donc que le débat soulevé ne touche en aucune manière à l'honorabilité du directeur de l'Opéra-Comique, à l'autorité légitime qu'il tient de sa valeur artistique et que le succès a consacrée. » A la suite de ces diverses communications, l'Assemblée des commanditaires de l'Opéra-Comique a voté d'unanimes félicitations à M. Albert Carré.

Lyon. — Le Grand-Théâtre de Lyon promet pour cette saison, à ses habitués, la primeur de quatre ouvrages inédits : *les Truands*, opéra de M. Georges Pfeiffer, *la Balafre*, opéra de M. Georges Palicot, *Madeleine*, opéra de M. V. Neuville, et *Rosalie*, ballet de M. R. Balliman. De plus, le Grand-Théâtre montera les ouvrages suivants, qui n'ont encore jamais été joués à Lyon : *la Damnation de Faust*, de Berlioz, *les Pêcheurs de Saint-Jean*, de Widor, *Marie-Magdeleine*, de Massenet, *Fidelio*, de Beethoven, *le Vaisseau-Fantôme*, de Wagner, et *la Reine Fiammette*, de Xavier Leroux.

Tourcoing. — Le jeudi 4 octobre une grande solennité artistique et sportive clôturait l'exposition internationale des industries textiles ; cette fête avait été organisée par les *Rosati* avec le concours de leurs camarades de Paris ; on avait demandé à M. Alexandre Georges de composer une cantate : *le Triomphe de la Beauté*, et sans réfléchir au peu de temps qu'on lui donnait, il accepta ; il fit donc ce tour de force de s'arracher au délicieux *Aucassin et Nicolette* auquel il travaillait et de composer en 5 jours une cantate avec orchestre ; cette œuvre débute par un unisson de toutes les voix (plus de 200 sans accompagnement, et l'idée s'expose ainsi de façon imposante, puis les voix se divisent et l'orchestre entre, les violons dessinent un accompagnement très gracieux, peu à peu la force croît c'est un long crescendo qui va jusqu'à la fin, éclatant enfin sur un *Hozannah* que poussent les chœurs tandis que des cloches sonnent, que des gongs retentissent ; l'effet en est grandiose et puissant ; on reconnaît en cette œuvre l'élégance de la forme, la richesse des harmonies, l'impeccabilité de l'écriture de l'auteur de *Miarka*. La foule fut saisie par le souffle vigoureux et beau qui passait sur elle, ce fut une longue ovation, et M. Dujardin-Beaumetz, qui présidait la séance avec M. Doumergue, ministre du commerce,

se leva et demanda : « Encore une fois ! » Nous eûmes donc le plaisir d'une seconde audition.

Lille. — Le 16 octobre, nous avons eu le premier concert de la tournée qu'entreprend l'orchestre Lamoureux en Allemagne; après cette soirée nous ne doutons pas du triomphe qu'on lui fera outre-Rhin.

L'orchestre est parfait, se ressentant à peine des vacances, et le programme excellent. L'ouverture de *Manfred*, la 5e symphonie de Beethoven, la *Danse macabre*, de Saint-Saens, et l'ouverture du *Carnaval romain* ; avec cela Mlle Teresita Carreño (fille de Teresa... à quand la Teresetina !!) dans la *Fantaisie hongroise*, de Liszt, jeu admirable, style de même, mais peut-être pas assez de poigne virile pour faire éclater toute la sauvage vigueur de l'âme hongroise, puis M. de la Crux Frölich, qui s'est décidé enfin à s'appeler de son nom tout au long, dans la scène finale de la *Walkyrie*, nous ne doutons pas qu'avec ce programme M. Chevillard ne rentre d'Allemagne couvert de lauriers et même le sourire aux lèvres.

Le 219e concert populaire a eu lieu à Lille le 28 octobre. En réalité, c'était le premier depuis la fusion des anciens Concerts populaires et de l'Association symphonique fondée l'an dernier par M. Cortot. Celui-ci a gardé la baguette et avec ce bel orchestre de 110 musiciens il fera des merveilles ; son premier effort mérite une approbation unanime que le public lui a du reste témoignée par un bel enthousiasme, et cela en dépit d'une cabale innommable, où nous avons eu le regret de constater que certaines personnes soi-disant très musiciennes n'étaient que des ambitieux vulgaires. Quoi qu'il en soit, ce fut un triomphe, et lorsque cette intéressante phalange aura travaillé davantage dans une union toujours plus resserrée, nous aurons sûrement un orchestre qui pourra réclamer sa place parmi les plus illustres.

Au programme, l'ouverture de *Tannhäuser* qui fut jouée de telle façon que le public fut acquis de ce fait ; puis vint la *4e Symphonie* de Schumann (en *ré* mineur), que l'on entend trop rarement en France : elle est pourtant bien intéressante avec son orchestration d'une coloration et d'une force pénétrantes avec son élégance de mélodie (oh ! la jolie *Romance* avec ses broderies de violon solo), avec ses rythmes curieux et rudes, et surtout au point de vue innovation avec ses motifs qui, reliés et enchaînés l'un à l'autre, réapparaissent dans les différentes parties de la symphonie, contrairement au procédé classique. Jacques Thibaut nous joua ensuite avec son grand talent habituel le concerto en *fa* majeur de Lalo et plus tard la chaconne de la *4e Sonate* de Bach et l'*Aria*. L'orchestre exécuta encore une pièce de Moreau, *Sur la Mer lointaine*, bien intéressante ; l'ouverture de *Vesontio*, de Ratez ; *Kamarinskaïa*, de Glinka, page vivante, vibrante, évoquant toute la joie d'un peuple en liesse, dansant, tourbillonnant jusqu'à la griserie. Enfin le concert se termina sur la *Marche hongroise* de Berlioz vigoureusement enlevée.

Après un début aussi beau, nous attendons les autres concerts assez impatiemment. Lille n'avait pas encore eu un chef d'orchestre de la valeur de M. Cortot, et comme il s'y est mis de tout cœur, nous sommes persuadés que cet effort de décentralisation sera couronné du succès qu'il mérite.

Toulouse. — *Théâtre du Capitole.* — La saison théâtrale s'ouvre le 18 octobre, sous la direction de M. Justin Boyer.

Parmi les artistes engagés nous relevons les noms des chefs d'emploi :

MM. Abouil, Fouquernie, Flachat, Grillères, Boulogne, Raynal, Galisier, Mouchez ;

MMmes Feltesse, Charbonnel, Fer, Loze, Novello, Amina, Tapponnier.

Chef d'orchestre : M. Bruni.

Répertoire projeté. Nouveautés : *L'Ancêtre* (Saint-Saëns), *la Tosca* (Puccini), *Jean de Nivelle* (Delibes), *Marie-Magdeleine* (Massenet), *Amica* (Puccini).

Reprises : *Tannhauser*, *Lohengrin*, *Salammbô*, *le Roi d'Ys*, *Orphée*, etc.

Société des concerts du Conservatoire. — La Société des concerts vient de publier le programme des œuvres dont l'exécution est projetée pour la saison prochaine. — Les principales sont :

Beethoven : *Symphonies n° 4 et 5*, ouvertures de *Prométhée* et de *Fidelio.*
Schubert : *Symphonie en* si *mineur.*
Liszt *Faust, symphonie.*
A. Wagner : Fragments de *Tristan* et du *Crépuscule.*
C. Franck : *Les Eolides, les Béatitudes* (fragments).
Borodine : *Symphonie n° 2.*
V. d'Indy : *Symphonie sur un thème montagnard.*
R. Strauss : *Mort et Transfiguration.*
Saint-Saëns : *Suite algérienne.*
Lalo : *Namouna.*
Albeniz : *Catalonia, etc., etc.*

Le premier concert a eu lieu le 10 novembre, avec le concours de **Mlle Blanche Selva.**

Schola Cantorum. — On annonce 6 concerts pour orchestre et chœurs sous la direction de M. d'Indy.

Vendredi 30 novembre : *Histoire de la symphonie* : Ph.-E. Bach, J. Haydn, etc.

Vendredi 28 décembre : *Histoire de la cantate funèbre* : Josquin des Prés, Lalande, Bach, Rust, Beethoven.

Vendredi 1er février 1907 : *Iphigénie en Aulide* de Gluck.

Vendredi 15 mars : *Messe* en *si* mineur de J.-S. Bach (1re partie).

Vendredi 22 mars : *Messe* en *si* mineur de J.-S. Bach (2e partie).

Vendredi 26 avril : *Dardanus* de Rameau.

Société J.-S. Bach (salle de l'Union, 14, rue de Trévise). — Voici le programme du premier concert qui aura lieu, comme nous l'avons annoncé, le vendredi 16 novembre, avec le concours de M. Georges Walter : Cantate *Mein liebster Jesus ist verloren* (fragments) : MM. G. Walter et Jan Reder. — *Concerto brandebourgeois* pour violon principal, 2 flûtes et orchestre : MM. Enesco, Hasselmans et Krauss. — Cinq *Geistliche Lieder* : M. Georges Walter. — 1re partie de la *Pasion selon saint Jean* : l'Evangéliste, M. S. Walter, soprano, Mlle Eléonore Blanc, Jésus, M. Jean Reder. Soli, orchestre et chœurs sous la direction de M. Gustave Bret.

Rappelons que les demandes d'abonnement et de renseignements doivent être adressées, 9 *bis*, rue Méchain.

Association polytechnique. — Les répétitions de l'Orchestre symphonique de l'Association polytechnique auront lieu à partir du 23 octobre.

Section du 9e arrondissement, tous les mardis de 8 heures à 10 heures, au préau de l'école des garçons, 16, rue de la Victoire.

Section du 17e arrondissement, tous les mercredis de 9 heures à 11 heures à l'école des garçons, 49,rue Legendre.

Section du 18e arrondissement. Cette section sera ouverte prochainement à l'école des garçons, 62, rue Lepic.

Les musiciens désirant faire partie de cet orchestre, dont le programme comprend l'exécution des œuvres classiques et modernes des grands maîtres, peuvent se faire inscrire les jours de répétitions dans les sections indiquées ci-dessus.

Les dames sont admises à l'orchestre.

La lecture musicale. — Quelle satisfaction de trouver à Reims une bibliothèque musicale de 6.000 partitions d'opéras ! Il est tout aussi facile de puiser dans une collection de 400.000 morceaux publiés par des éditeurs de tous les pays. C'est un ensemble colossal et, à première vue, la chose semble impossible. Rien n'est plus réel cependant.

Ce problème a été résolu par un homme de grand vouloir, l'éditeur Emile Mennesson, de Reims, qui compte ses abonnés par milliers, non seulement en France, mais dans toutes les parties du monde, voire même en Allemagne, où la musique abonde cependant, et au loin, jusqu'en Cochinchine, où ses envois sont toujours expédiés franco.

Une dépense annuelle de 15 francs permet de recevoir 12 à 15 partitions, et pour 26 francs on peut en lire le double et des morceaux de musique en tous genres. Les gens de fort appétit musical vont être ravis, ainsi que les élèves qui doivent lire beaucoup de musique, les professeurs et les amateurs qui veulent connaître les nouveautés ou jouer ce qu'ils ont entendu.

Ils n'y arriveraient autrement qu'en s'encombrant très onéreusement de monceaux de musique. Pour eux, Emile Mennesson va prendre l'importance d'un bienfaiteur de l'humanité... chantante. Il le mérite.

Une opinion. — M. Puccini est actuellement à Paris. Il dirige les dernières répétitions de son ouvrage, *Mme Butterfly*, qui passera prochainement à l'Opéra-Comique.

Il a reçu dernièrement la visite du correspondant d'un journal viennois, qui, rendant compte de son entrevue avec le compositeur italien, écrit :

J'ai demandé au maître ce qu'il pensait de la musique moderne en général, Il m'a répondu : « Elle est folle ! Elle est folle, la musique moderne ! Elle se complaît en tonalités assourdissantes, en érudition tourmentée ; elle recherche l'effet et oublie que la musique est un art qui doit uniquement parler au cœur et servir à l'idéal de la beauté. La mélodie est considérée comme chose finie et méprisée. Je ne veux pas chanter les louanges de l'ancienne mélodie italienne ou prêcher sa résurrection. Mais qu'est-ce que la mélodie ? C'est une suite de sons harmonieux augmentant progressivement et pénétrant l'auditeur, le saisissant ; c'est l'apothéose d'une pensée purement musicale. On cherchera en vain dans le sabbat musical extravagant de la musique moderne ces traits caractéristiques de la mélodie. Je vous le répète, la musique moderne est folle. »

Sans doute se trouvera-t-il quelqu'un pour dire : « Voyez ! N'avais-je pas raison ? Debussy... » Il ne peut être question ici de Debussy : M. Puccini a profité de son séjour à Paris pour aller entendre *Pelléas et Mélisande* et nous savons qu'il en est sorti enthousiasmé, ce qui est tout à son honneur.

Une nouvelle salle de concerts. — M. C. Saint-Saëns, disait récemment qu'*il est déplorable que Paris soit dépourvu de salles de concerts.* En

effet, s'il n'est pas tout à fait exact que Paris en soit « dépourvu », il est certain que les locaux qui méritent ce nom y sont très peu nombreux et surtout insuffisants comme grandeur et comme agencement. Depuis la démolition de la salle Humbert de Romans, on peut dire avec l'illustre auteur de *Samson et Dalila* que Paris est, à l'heure actuelle, dépourvu d'une salle de concerts réellement construite en vue d'exécutions musicales de quelque importance.

Mais cette lacune va être bientôt comblée, au moins en partie, par la maison Gaveau. En ce moment, les célèbres facteurs de pianos font, dans la rue de la Boétie, au centre de l'aristocratique huitième arrondissement, édifier un vaste immeuble qui est sur le point d'être achevé et qui comprendra une salle de concerts ; celle-ci pourra contenir 1.200 auditeurs et sera pourvue d'une spacieuse estrade permettant de grouper un orchestre et des chœurs, ainsi que d'un grand orgue à trois claviers. Une pareille salle ne pourra évidemment pas convenir aux grands concerts dominicaux qui devront, peut-être pendant longtemps encore, se *réfugier dans des cirques où flotte le relent des écuries, ou dans les théâtres faits pour des conditions spéciales* ; mais elle sera néanmoins *une vraie salle de concerts, propre à la symphonie et à l'oratorio, ni trop grande ni trop petite, et pourvue d'un bel orgue*. Combien de concerts qui ont dû, jusqu'à ce jour, se donner dans des salles mal commodes, combien d'entreprises musicales que, faute d'un local approprié, il a été impossible d'organiser, combien d'œuvres qu'on n'a pas encore pu exécuter à Paris, ne pourront-ils pas trouver asile dans ce nouveau temple de la Muse ? Nul n'en saurait dire le nombre, et, dès à présent, on peut prédire le plus grand succès à l'intelligente initiative de MM. Gaveau ; comme le sage de l'antiquité qui prouvait le mouvement en marchant, ils ont répondu victorieusement à *la réclamation depuis longtemps formulée par les musiciens et le public* en entreprenant la construction de cette salle.

Tous les amis de la musique ne pourront que les en remercier.

Tournées de virtuoses. — Voici quelques dates déjà arrêtées pour les engagements de Raoul Pugno jusqu'à la fin de l'année :

27-28 octobre, Bruxelles (Concerts Ysaye).

2 novembre, Metz ; 5 novembre, Mulhouse ; 7 novembre, Colmar, 9 novembre, Strasbourg ; 10 novembre, Neuchâtel ; 14 novembre, Lyon ; 17 novembre, Elberfeld ; 19 novembre, Prague ; 20-21 novembre, Vienne ; 23 novembre, Budapest.

1er décembre, Londres ; 10 décembre, Arnheim ; 11 décembre, Haarlem ; 12 et 13 décembre, Amsterdam ; 15, La Haye ; 18, concert à Paris ; 23 novembre, Angers.

Du 27 décembre au 13 janvier, concerts sur le littoral méditerranéen.

Nous ferons connaître ultérieurement le calendrier de route du célèbre pianiste pour 1907. Nous pouvons dire dès maintenant qu'il donnera une série du 16 février au 4 mars en France, et que ses séances de sonates avec Ysaye auront lieu à Paris au mois de mai prochain.

— La Société de concert des instruments anciens (M. et Mme Casadesus, MM. Marcel Casadesus, Alf. Casella et Devilliers) est partie pour une tournée de 30 concerts en Angleterre, Belgique, Allemagne, Russie, Roumanie, Autriche et Alsace.

Le quatuor Hayot, André, Denayer et J. Salmon partira le 18 novembre pour aller jouer dans les sociétés philharmoniques de Strasbourg, Fribourg, Wiesbaden, Francfort, Munich, Cracovie, Prague, Vienne, Bologne et Milan.

Enfin Mme W. Landowska sera le 14 novembre à Genève, le 16 à Montpellier, le 19 à Saint-Sébastien, pendant le mois de décembre en Espagne, à Bruxelles en janvier, puis en Pologne.

A l'Ambigu. — Les matinées musicales et populaires de l'Ambigu (fondation Danbé) reprendront le cours de leurs séances hebdomadaires, si appréciées à partir du mercredi 12 décembre, à 4 h. 1/2, sous la direction artistique de M. J. Jemain. Le quatuor Soudant (MM. Soudant, de Bruyne, Migard et Bédetti) se fera entendre à chaque concert, où figureront les chefs-d'œuvre classiques et les compositions des maîtres de l'Ecole moderne.

Est dès maintenant assuré le concours effectif de MM. Massenet, G. Fauré, V. d'Indy, Dubois, Leroux, Pierné, Erlanger, Chausarel, Diémer, Pugno, Battala, de Lausnay, Gresse, Dufrane, etc. ; Mmes Roger Miclos, M. Long, Héglon, Jane Arger, Renié, etc.

Pour les abonnements, s'adresser à l'Ambigu et, pour tous renseignements, à l'agence musicale E. Demets, 2, rue de Louvois.

Conservatoire. — Sont admis définitivement dans les classes de chant : Elèves hommes : MM. Jourde, Erbel, Laloge, Népote, Taréria, Barreau, Chah-Mouradian, Chauchon, Marchisio, Mulot, Sauvageot, Broche, Tirmont, Bertrand, Moughounian, Rouyé-Bogne. Elèves femmes : Mlle Borione, Raveau, Alavoine, Pradier, Bonnard, Fargès, Fertez, Lambert, Vidal, Kaiser, Vasseur.

Nécrologie. — Mme Charles Gounod vient de mourir à l'âge de soixante-dix-sept ans, en l'hôtel de la rue Montchanin que sa sœur, Mme Pigny, avait fait construire pour son illustre beau-frère.

Les amis de Mme Gounod pleureront en elle une femme de cœur et de haute intelligence.

Mme Charles Gounod était la troisième fille de Zimmermann, pianiste, compositeur et professeur célèbre à l'époque de la Restauration.

— Nous avons le regret d'apprendre la mort de M. Léon Gastinel, décédé à Fresnes-les-Rungis, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Léon Gastinel avait été, au Conservatoire, l'élève d'Halévy. En 1845, il eut le prix de Rome. Il entra ensuite à l'Opéra-Comique comme premier violon. Il donna au théâtre *l'Opéra aux fenêtres*, dont le succès fut très vif et passa les frontières et, plus récemment, *le Rêve*, ballet qu'il composa sur une fantaisie japonaise. Mais ses productions les plus nombreuses sont des symphonies ou des mélodies d'un caractère plus intime.

C'était un homme d'un grand talent, qu'une extrême modestie empêcha souvent de recueillir tout le succès auquel il avait droit.

— Nous apprenons aussi la mort de M. Vizentini, qui était encore il y a trois mois directeur de la scène à l'Opéra-Comique. Il était né à Paris, en 1841, et après avoir joué à six ans à l'Odéon des rôles d'enfants, il entrait au Conservatoire de Bruxelles, et y obtenait les premiers prix de violon, de solfège, d'harmonie et de composition. Chef d'orchestre tour à tour à la Porte-Saint-Martin, à la Gaîté, dans plusieurs théâtres de Londres, il succède en 1874 à Offenbach à la direction de la Gaîté, obtient le privilège du Théâtre lyrique et monte *Dimitri*, *Paul et Virginie*, *le Timbre d'argent*, etc. En 1884, il prend les Folies-Dramatiques, fonde les festivals de l'Hippodrome, puis dirige le Grand-Théâtre de Lyon. C'est en 1898

qu'il devient directeur de la scène à l'Opéra-Comique. C'était non seulement un fort aimable homme, mais aussi un véritable artiste et un grand travailleur.



PUBLICATIONS RÉCENTES

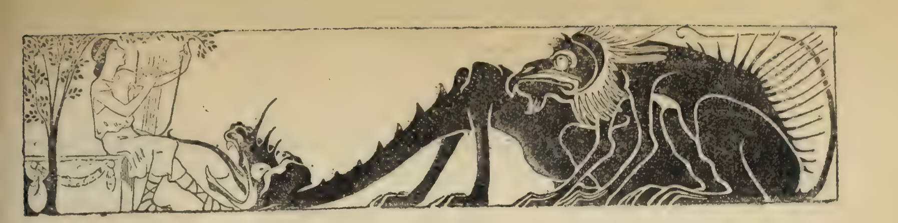
J.-Ph. Rameau. — *Les Festes d'Hébé*, partition pour chant et piano, transcrite par Alex. Guilmant. Paris, Durand et fils.

C. Saint-Saëns. — *La Princesse jaune*. Nouvelle édition. Paris, Durand et fils.



Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



DES PAS SUR LE SABLE...

Le bonheur, comme la richesse, a ses parasites.

*
* *

On ne demeure pas dans une maison, on demeure en soi-même.

*
* *

Mettez un cochon dans un palais, il en fera une étable.

*
* *

Sixte disait : « Je suis fanatique de l'inégalité. »

*
* *

Le vulgaire n'a aucune idée de ce qu'il faut de sensibilité et d'intelligence pour jouir du parfum d'une rose ou du sourire d'une femme.

*
* *

Sixte disait : « Mon aisance à remuer les idées me dégoûte des idées. Je voudrais faire un travail concret : des vers, de la menuiserie ou de la peinture... »

*
* *

Sainte-Beuve est trop lettré. Il ne sait pas se mettre nu devant la statue nue : il lui faut des poches d'où sortir un tas de carnets et de papiers.

*
* *

Une femme a quelquefois pitié des chagrins qu'elle cause sans remords.

*
* *

A défaut de l'ami attendu, en voici un autre. A défaut de l'amie, voici une autre amie. Illusion : à défaut de l'amie, il n'y a rien.

*
* *

La petite fille n'attend pas de sa poupée une déclaration de tendresse. Elle l'aime, et voilà tout. C'est ainsi qu'il faut aimer.

*
* *

« Maintenant que je n'ai plus ni....., ni estomac, ni jambes, je vais me retirer des affaires, et jouir de la vie, enfin ! »

*
* *

Les classes, la lutte des classes... Sans doute, mais c'est un classement par couleurs, par grandeurs. Ouvrez les êtres. La hiérarchie vraie se fera d'après le contentement de vivre. Cela donnerait bien des surprises.

*
* *

Le délire de la décoration est poussé à ce point que les acteurs, dit-on, sont fiers du rôle d'un monsieur officier de la Légion d'honneur.

*
* *

« Un véritable homme de sport, et intelligent avec cela... »

*
* *

Balzac n'a pas reculé devant le ridicule.

*
* *

Sixte disait : « Il y a en moi une sorte d'amour de la gloire que je n'ai jamais pu déraciner entièrement. »

*
* *

Sixte disait : « Il me semble que M. Forain, depuis quelque temps, a plutôt agrandi le format de ses dessins que celui de son talent. »

*
* *

J'aime beaucoup à considérer, à l'étal des tripiers, des cervelles de mouton. Nous avons dans la tête une éponge rougeâtre toute pareille et qui pense.

*
* *

L'amour dispose à la religiosité. J'ai connu un athée qui voulait aller dans une église, le soir, échanger des serments avec sa maîtresse ; elle refusa, par scrupule.

*
* *

Il faut être heureux. On se doit cela, ne serait-ce que par orgueil.

*
* *

L'intelligence n'est peut-être qu'une maladie, une belle maladie : la perle de l'huître.

*
* *

En faisant un travail de corrections, fort long et fort ennuyeux, toutes les deux heures, pour me donner du cœur, je lis dix pages des *Mémoires d'Outre-Tombe*, comme un ouvrier boit un verre de vin.

*
* *

Sixte disait : « Je ne suis pas du peuple, moi, j'ai une hérédité que je connais. Elle est longue. Mes racines sont là-bas, dans le passé, comme celle des vieux arbres, enfoncées dans la terre profonde... »

*
* *

Les anticléricaux sont vraiment des chrétiens un peu excessifs.

*
* *

Ces lettres de femmes, du temps que les femmes ne savaient pas l'orthographe !

*
* *

La composition de l'Académie est en partie ridicule, des académiciens spirituels le disent. Mais celle des académies adverses, rêvées ou réelles, l'est-elle beaucoup moins ?

*
* *

Le poète qui récite ses vers devant un auditoire, n'est-ce pas tout à fait le rossignol qui dit sa chanson ? Pas tout à fait. L'instinct s'est dévoyé : mimique sexuelle, mais sans emploi. L'utile est devenu le jeu : et c'est toute l'histoire de la civilisation.

*
* *

— Que de contradictions !

— Eh ! si je chargeais ma voiture tout du même côté, je verserais.

REMY DE GOURMONT.

JEAN CHRISTOPHE [1]

Hassler était célèbre. Ses ennemis n'avaient pas désarmé, mais ses amis criaient qu'il était le plus grand musicien présent, passé et futur. Il était entouré de partisans et de dénigrants également absurdes. Comme il n'était pas d'une forte trempe, il avait été aigri par ceux-ci et amolli par ceux-là. Il mettait toute son énergie à faire ce qui était désagréable à ses critiques et pouvait les faire crier ; il était comme un gamin qui joue des niches. Ces niches étaient souvent du goût le plus détestable : non seulement il employait son talent prodigieux à des excentricités musicales qui faisaient hérisser les cheveux sur la tête des pontifes, mais il manifestait une prédilection taquine pour des textes baroques, pour des sujets bizarres, souvent aussi pour des situations équivoques et scabreuses, en un mot pour tout ce qui pouvati blesser le bon sens et la décence ordinaires. Il était content quand le bourgeois hurlait, et le bourgeois ne s'en faisait pas faute... A chaque nouvelle sottise, les amis s'extasiaient et criaient au génie. La coterie de Hassler se composait surtout de littérateurs, de peintres et de critiques décadents, qui avaient assurément le mérite de représenter le parti de la révolte contre la réaction — éternellement menaçante dans l'Allemagne du Nord — de l'esprit piétiste et de la morale d'État ; mais leur indépendance s'était exaspérée dans la lutte, jusqu'au ridicule, dont ils n'avaient pas conscience ; car si beaucoup d'entre eux ne manquaient point d'un talent assez âpre, ils avaient peu d'intelligence, et moins encore de goût. Ils ne pouvaient plus sortir de l'atmosphère factice qu'ils s'étaient fabriquée, et, comme tous les cénacles, ils avaient fini par perdre entièrement le sens de la vie réelle. Ils faisaient loi pour eux-mêmes et pour les centaines de nigauds qui lisaient leurs revues, et naturellement acceptaient bouche bée tout ce qu'il leur plaisait d'édicter. Leur adulation avait été funeste à Hassler, en le rendant extrê-

(1) Feuilles détachées du prochain *Cahier de la Quinzaine* (8, rue de la Sorbonne).

mement complaisant pour lui-même. Il acceptait sans examen toutes les idées musicales qui lui passaient par la tête, et il était intimement persuadé que, quoi qu'il pût écrire d'inférieur à lui-même, c'était encore supérieur au reste des musiciens. De ce que cette pensée fût malheureusement trop vraie dans la plupart des cas, il ne s'ensuivait pas qu'elle fût très saine et propre à faire naître les grandes œuvres. Hassler avait au fond un parfait mépris pour tous, amis et ennemis, et ce mépris amer et goguenard s'étendait à lui et à toute la vie. Il s'enfonçait d'autant plus dans son scepticisme ironique qu'il avait cru autrefois à une quantité de choses généreuses et naïves. N'ayant pas eu la force de les défendre contre la lente destruction des jours, ni l'hypocrisie de se persuader qu'il croyait à ce qu'il ne croyait plus, il s'acharnait à en persifler le souvenir. Il avait d'ailleurs une nature d'Allemand du Sud, indolente et molle, peu faite pour résister à l'excès de la fortune ou de l'infortune, du chaud ou du froid, et qui a besoin, pour conserver son équilibre, d'une température modérée. Il s'était laissé aller d'une façon insensible à jouir paresseusement de la vie : il aimait la bonne chère, les lourdes boissons, les flâneries oisives et les molles pensées. Tout son art s'en ressentait, quoiqu'il fût trop bien doué pour que des étincelles de génie n'éclatassent pas encore de temps en temps au milieu de sa musique lâchée qui s'abandonnait au goût de la mode. Nul ne sentait mieux que lui sa déchéance. A vrai dire, il était le seul qui la sentît, — à de rares moments que, naturellement, il évitait. Alors il était misanthrope, absorbé par des humeurs noires, des préoccupations égoïstes, des soucis de santé, — indifférent à tout ce qui avait excité autrefois son enthousiasme ou sa haine.

*
* *

Tel était l'homme auprès duquel Christophe venait chercher un réconfort. Avec quelle joie et quel espoir il arriva, par un matin froid et pluvieux, dans la ville où vivait celui qui symbolisait à ses yeux, dans son art, l'esprit d'indépendance ! Il attendait de lui la parole d'amitié et de vaillance dont il avait besoin pour continuer l'ingrate et nécessaire bataille, que tout artiste vigoureux doit livrer au monde jusqu'à son dernier souffle, sans désarmer un seul jour : car, comme l'a dit Schiller, « la seule relation avec le public dont on ne se repente jamais, c'est la guerre. »

Christophe était si impatient qu'il prit à peine le temps de déposer son sac dans le premier hôtel venu près de la gare, avant de courir au théâtre pour s'informer de l'adresse de

Hassler. Hassler habitait assez loin du centre, dans un faubourg de la ville. Christophe prit un tram électrique, en mordant à belles dents un petit pain acheté en passant. Son cœur battait, en approchant du but.

Le quartier où Hassler avait élu domicile était presque tout entier bâti dans cette étrange architecture nouvelle, où la jeune Allemagne déverse une barbarie érudite et voulue, qui s'épuise en laborieux efforts pour avoir du génie. Au milieu de la ville banale, aux rues droites et sans caractère, s'élevaient brusquement des hypogées d'Égypte, des fermes carolingiennes, des chalets norvégiens, des cloîtres, des bastions, des pavillons d'exposition universelle, des maisons ventrues, culs-de-jatte, enfoncées dans la terre, avec une face inerte, un œil unique, énorme, des grilles de cachot, des portes écrasées de sous-marins, des cerceaux de fer, des cryptogrammes d'or dans les barreaux des fenêtres grillées, des monstres vomissants au dessus de la porte d'entrée, des carreaux de faïence bleue plaqués par-ci par-là, partout où on ne les attendait pas, des mosaïques bariolées représentant Adam et Ève, des toits couverts en tuiles de couleurs disparates ; des maisons-châteaux forts, au dernier étage crénelé, avec des animaux difformes sur le faîte ; pas de fenêtre d'un côté, puis tout d'un coup, l'un à côté de l'autre, des trous béants, carrés, rectangulaires, triangulaires, des sortes de blessures ; de grands pans de murs vides, d'où surgissait soudain un balcon massif à une seule fenêtre, — un balcon étagé sur des cariatides nibelungesques, et d'où dépassaient, perçant la rampe de pierre, deux têtes pointues de vieillards barbus et chevelus, des hommes-poissons de Bœcklin. Sur le fronton d'une de ces prisons, — une maison pharaonesque, à un étage bas, avec deux colosses nus à l'entrée, — l'architecte avait écrit :

Que l'artiste montre son univers,
Qui jamais ne fut et jamais ne sera.
(*Seine Welt zeige der Künstler*
Die niemals war noch jemals sein wird.)

Christophe, uniquement absorbé par l'idée de Hassler, regardait avec des yeux ahuris, et n'essayait point de comprendre. Il arriva à la maison qu'il cherchait, une des plus simples, — en style romano-byzantin. A l'intérieur, un luxe cossu et banal ; dans l'escalier, une atmosphère lourde de calorifère surchauffé ; un ascenseur étroit, dont Christophe ne profita point pour avoir le temps de se préparer à sa visite, en montant les quatre étages, à petits pas, les jambes fléchissantes et le cœur tremblant d'émotion. Durant ce court trajet, son ancienne entrevue avec Hassler,

son enthousiasme d'enfant, lui revinrent à l'esprit comme si c'était hier.

Il était près de onze heures quand il sonna à la porte. Il fut reçu par une soubrette délurée, aux façons de *serva padrona*, qui le dévisagea avec impertinence, et commença par déclarer que « Monsieur ne pouvait pas recevoir, parce que Monsieur était fatigué ». Puis le naïf désappointement qui se peignait sur la figure de Christophe l'amusa sans doute; et, après avoir terminé l'examen indiscret qu'elle faisait subir à toute sa personne, elle s'adoucit brusquement, fit entrer Christophe dans le cabinet de Hassler, et dit qu'elle allait faire en sorte que Monsieur le reçût. Là-dessus, elle lui décocha une petite œillade, et ferma la porte.

Il y avait aux murs quelques peintures impressionnistes et des gravures galantes du XVIII[e] siècle français : car Hassler prétendait se connaître à tous les arts, et il associait dans son goût Manet et Watteau, selon les indications qu'il avait reçues du cénacle. Le même mélange de styles se montrait dans l'ameublement, où un fort beau bureau Louis XV était encadré de fauteuils « art nouveau » et d'un divan oriental avec une montagne de coussins multicolores. Les portes étaient ornées de glaces, et une bibeloterie japonaise couvrait les étagères et le dessus de la cheminée, où trônait le buste de Hassler. Dans une coupe, sur un guéridon, s'étalaient une profusion de photographies de chanteuses, d'admiratrices et d'amis, avec des mots d'esprit et des exclamations enthousiastes. Un désordre incroyable régnait sur le bureau ; le piano était ouvert ; il y avait de la poussière sur les étagères, et des cigares à demi brûlés traînaient dans tous les coins.

Christophe entendit, dans la chambre voisine, une voix maussade qui grognait ; le verbe tranchant de la petite bonne lui répliquait. Il était clair que Hassler manifestait peu d'enthousiasme à se montrer. Il était clair aussi que la demoiselle avait mis sous son bonnet que Hassler se montrerait, et elle ne se gênait pas pour lui répondre avec une extrême familiarité ; sa voix aiguë perçait les murs. Christophe était mal à l'aise d'entendre certaines remarques qu'elle faisait à son maître. Mais celui-ci ne s'en affectait point. Au contraire : on eût dit que ces impertinences l'amusaient; et, tout en continuant de grogner, il gouaillait la fille, et semblait prendre plaisir à l'exciter. Enfin, Christophe entendit une porte s'ouvrir, et, toujours grognant et goguenardant, Hassler qui venait, en traînant les pieds.

Il entra. — Christophe eut un serrement de cœur. Il le reconnaissait. Plût à Dieu qu'il ne l'eût pas reconnu ! C'était bien

Hassler, et ce n'était pas lui. Il avait toujours son grand front sans une ride, son visage sans un pli, comme celui d'un enfant; mais il était chauve, empâté, le teint jaune, l'air endormi, la lèvre inférieure un peu pendante, la bouche ennuyée et boudeuse. Il voûtait les épaules, enfonçait ses deux mains dans les poches de son veston débraillé, et traînait des savates aux pieds; sa chemise formait un bourrelet au-dessus de sa culotte, à la ceinture lâche, qu'il n'avait même pas achevé de boutonner. Il regarda Christophe de ses yeux somnolents, qui ne s'éclairèrent pas quand le jeune homme eut balbutié son nom. Il fit un salut automatique, sans parler, indiqua de la tête un siège à Christophe, et s'affaissa, avec un soupir, sur le divan dont il empila les coussins autour de lui. Christophe répétait :

— J'ai déjà eu l'honneur... Vous aviez eu la bonté... Je suis Christophe Krafft...

Hassler, enfoncé dans le divan, ses longues jambes croisées, ses mains maigres jointes sur son genou droit relevé à la hauteur du menton, répliqua :

— Connais pas.

Christophe, la gorge contractée, entreprit de lui rappeler leur ancienne rencontre. En n'importe quelle circonstance, il lui eût été difficile de parler de ces souvenirs intimes ; ici, ce lui était une torture : il s'embrouillait dans ses phrases, ne trouvait pas ses mots, disait des choses absurdes qui le faisaient rougir. Hassler le laissait patauger, sans cesser de le fixer de ses yeux vagues et indifférents. Quand Christophe fut arrivé au bout de son récit, Hassler continua un instant de balancer son genou en silence, comme s'il attendait que Christophe poursuivît. Puis il dit :

— Oui... cela ne nous rajeunit pas...

et s'étira.

Après avoir bâillé, il ajouta :

— ... Demande pardon... Pas dormi... Soupé au théâtre, cette nuit...

et bâilla de nouveau.

Christophe espérait que Hassler ferait une allusion à ce qu'il venait de lui raconter ; mais Hassler, que toute cette histoire semblait n'avoir aucunement intéressé, n'en parla plus, et il n'adressa nulle question à Christophe sur sa vie. Quand il eut fini de bâiller, il lui demanda :

— Il y a longtemps que vous êtes à Berlin ?

— Je suis arrivé ce matin, dit Christophe.

— Ah ! — fit Hassler, sans s'étonner autrement. — Quel hôtel ?

Sans paraître écouter la réponse, il se souleva paresseusement, atteignit un bouton électrique, et sonna.

— Permettez ! fit-il.

La petite bonne parut, avec son air impertinent.

— Kitty, dit-il, est-ce que tu as la prétention de me faire passer de déjeuner, aujourd'hui ?

— Vous ne pensez pourtant pas que je vais vous apporter votre manger ici, pendant que vous avez quelqu'un ?

— Pourquoi donc pas ? — fit-il, désignant Christophe d'un clignement d'œil railleur. — Il me nourrit l'esprit : je vais nourrir le corps.

— Est-ce que vous n'avez pas honte de faire assister à votre repas, comme une bête dans une ménagerie ?

Hassler, au lieu de se fâcher, se mit à rire, et corrigea :

— Comme une bête en ménage...

— Apporte toujours, continua-t-il, je mangerai la honte avec.

Elle se retira, en haussant les épaules.

Christophe, voyant que Hassler ne cherchait toujours pas à s'informer de ce qu'il faisait, tâcha de renouer l'entretien. Il parla de la difficulté de la vie en province, de la médiocrité des gens, de leur étroitesse d'esprit, de l'isolement où on était. Il s'efforçait de l'intéresser à sa détresse morale. Mais Hassler, affalé dans le divan, la tête renversée en arrière sur un coussin, et les yeux à demi fermés, le laissait parler, semblant ne pas écouter ; ou bien il soulevait un moment ses paupières, et laissait échapper quelques mots d'une ironie froide, une saillie bouffonne sur les gens de province, qui coupait net les tentatives de Christophe pour parler plus intimement.

Kitty était revenue avec le plateau du déjeuner : café, beurre, jambon, etc. Elle le déposa, boudeuse, sur le bureau, au milieu des papiers en désordre. Christophe attendit qu'elle fût ressortie pour reprendre son douloureux récit, qu'il avait tant de peine à suivre.

Hassler avait attiré à lui le plateau ; il se versa le café, y trempa les lèvres, puis, familier et bonhomme, un peu méprisant, il interrompit Christophe au milieu d'une phrase pour lui offrir :

— Une tasse ?

Christophe refusa. Il s'évertuait à renouer le fil de sa phrase ; mais, de plus en plus démonté, il ne savait plus ce qu'il disait. Il était distrait par le spectacle de Hassler, qui, son assiette sous le menton, se bourrait, comme un enfant, de tartines beurrées et de tranches de jambon qu'il tenait avec ses doigts. Il réussit pourtant à raconter qu'il composait, qu'il avait fait jouer une

ouverture pour la *Judith* de Hebbel. Hassler écoutait distraitement :

— *Was ?* (Quoi ?), demanda-t-il.

Christophe répéta le titre.

— *Ach ! so, so !* (Ah ! bon, bon !) fit Hassler, en trempant sa tartine et ses doigts dans sa tasse.

Ce fut tout.

Christophe, découragé, était sur le point de se lever et de partir, mais il pensa à tout ce long voyage fait en vain ; et, ramassant son courage, il proposa à Hassler, en balbutiant, de lui jouer quelques-unes de ses œuvres. Aux premiers mots, Hassler l'arrêta :

— Non, non, je n'y connais rien, — dit-il avec son ironie goguenarde et un peu insultante. — Et puis, je n'ai pas le temps.

Christophe en eut les larmes aux yeux. Mais il s'était juré de ne pas sortir de là, sans avoir l'avis de Hassler sur ses compositions. Il dit, avec un mélange de confusion et de colère :

— Je vous demande pardon, mais vous m'avez promis autrefois de m'entendre ; je suis venu uniquement pour cela du fond de l'Allemagne : vous m'entendrez.

Hassler, qui n'était pas habitué à ces façons, regarda le jeune homme gauche, furieux, rougissant, près de pleurer : cela l'amusa, et, haussant les épaules avec lassitude, il lui montra le piano du doigt, et dit d'un air de résignation comique :

— Alors !... allons-y !...

Là-dessus, il s'enfonça dans son divan, comme un homme qui va faire un somme, bourra les coussins à coups de poings, les disposa sous ses bras étendus, ferma les yeux à demi, les rouvrit pour évaluer les dimensions du rouleau de musique que Christophe avait sorti d'une de ses poches, poussa un petit soupir, et se disposa à écouter avec ennui.

Christophe, intimidé et mortifié, commença à jouer. Hassler ne tarda pas à rouvrir l'œil et l'oreille, avec l'intérêt professionnel de l'artiste qui est repris, malgré lui, par une belle chose. D'abord il ne dit rien, il resta immobile ; mais ses yeux devinrent moins vagues, et ses lèvres boudeuses remuaient. Puis il se réveilla tout à fait, grognant son étonnement et son assentiment. C'étaient des interjections inarticulées ; mais le ton ne laissait aucun doute sur ses sentiments, et Christophe en éprouvait un bien-être inexprimable. Hassler ne songeait plus à calculer le nombre de pages qui étaient jouées, et celles qui restaient à jouer. Quand Christophe avait fini un morceau, il disait :

— Après !... Après !...

Il commençait à faire usage du langage humain.

— Bon, cela ! Bon ! s'exclamait-il. Fameux ! Effroyablement fameux ! (*Schrecklich famos !*)... Mais que diable ! — grommelait-il, stupéfait, — qu'est-ce que c'est que ça ?

Il s'était redressé sur son siège, penchait la tête en avant, se faisait un cornet avec sa main, se parlait à lui-même, riait de contentement, et, à certaines curiosités d'harmonies, tirait légèrement la langue, comme pour se lécher les lèvres. Une modulation inattendue eut un tel effet sur lui qu'il se leva brusquement, avec une exclamation, et vint s'asseoir au piano, à côté de Christophe. Il n'avait pas l'air de s'apercevoir que Christophe fût là. Il ne s'occupait que de la musique ; et, quand le morceau fut fini, il saisit le cahier, se mit à relire la page, puis lut les pages suivantes, continuant de monologuer son admiration et sa surprise, comme s'il eût été seul dans la chambre :

— Que le diable!... faisait-il. Où cet animal a-t-il trouvé cela ?... Colossal !... Et cela !... Ah ! le gueux !

Repoussant Christophe de l'épaule, il joua lui-même certains passages. Il avait au piano de charmants doigts, très doux, caressants et légers. Christophe remarqua ses mains fines, longues, bien soignées, d'un aristocratisme un peu maladif, qui ne répondait pas au reste de la personne. Hassler s'arrêtait à certains accords, les répétait en clignant de l'œil et faisant claquer sa langue ; il bourdonnait avec ses lèvres, imitant la sonorité des instruments, et il continuait d'entremêler à cette musique ses apostrophes, où il y avait à la fois du plaisir et du dépit : il ne pouvait se défendre d'une secrète irritation, d'une jalousie inavouée, et, en même temps, en bon musicien, il jouissait avidement.

Bien qu'il persistât à se parler à lui seul, comme si Christophe n'existait pas, Christophe, rouge de plaisir, ne pouvait s'empêcher de prendre pour son compte toutes les exclamations de Hassler ; et il expliquait ce qu'il avait voulu faire. Hassler sembla d'abord ne faire aucune attention à ce qu'il disait, et poursuivit ses propres réflexions à voix haute ; puis, certains mots de Christophe le frappèrent ; et il se tut, les yeux toujours fixés sur le cahier de musique, qu'il feuilletait en écoutant, sans vouloir paraître écouter. Christophe, de son côté, s'animait peu à peu, et il finit par se confier tout à fait : il parlait avec une excitation naïve de ses projets et de sa vie.

Hassler, silencieux, était repris par son ironie en l'écoutant. Il s'était laissé retirer le cahier des mains ; et, le coude appuyé sur la tablette du piano, et le front dans la main, il regardait Christophe qui commentait son œuvre avec une ardeur et un trouble juvéniles. Et il souriait amèrement, en pensant à ses

propres débuts, à ses espoirs, aux espoirs de Christophe, et aux déboires qui l'attendaient.

Christophe parlait, les yeux baissés, dans la crainte de ne plus savoir ce qu'il avait à dire. Le silence de Hassler l'encourageait. Il sentait que Hassler l'observait, qu'il ne perdait pas une de ses paroles : il lui semblait avoir brisé la glace qui les séparait ; et son cœur rayonnait. — Quand il eut fini, il leva la tête avec timidité, — avec confiance aussi, — et regarda Hassler. Toute sa joie naissante gela d'un coup, comme les pousses trop précoces, quand il vit les yeux mornes et railleurs sans bonté qui le fixaient. Il se tut.

Après une pause glaciale, Hassler parla, d'une voix sèche : il avait de nouveau changé. Il affectait une sorte de dureté pour le jeune homme ; il persiflait cruellement ses projets, ses espoirs de succès, comme s'il eût voulu se persifler et s'accabler lui-même, puisqu'il se retrouvait en lui. Il s'acharnait froidement à détruire sa foi dans la vie, sa foi dans l'art, sa foi en soi. Il se donna lui-même en exemple, avec amertume, parlant de ses œuvres d'aujourd'hui d'une façon insultante :

— Des cochonneries ! dit-il, c'est ce qu'il faut pour ces cochons. Est-ce que vous croyez qu'il y a dix personnes au monde qui aiment la musique ? Est-ce qu'il y en a une seule ?

— Il y a moi ! dit Christophe, avec emportement.

Hassler le regarda, haussa les épaules, et dit, d'une voix lassée :

— Vous serez comme les autres. Vous ferez comme les autres. Vous penserez à arriver, à vous amuser, comme les autres... Et vous aurez raison...

Christophe essaya de protester ; mais Hassler lui coupa la parole, et, reprenant son cahier, se mit à critiquer aigrement les œuvres qu'il louait tout à l'heure. Non seulement il relevait avec une dureté blessante les négligences réelles, les incorrections d'écriture, les fautes de goût ou d'expression, qui avaient échappé au jeune homme, mais il lui faisait des critiques absurdes, des critiques comme en eût pu faire le plus étroit et le plus arriéré des musiciens, dont lui-même, Hassler, avait eu, toute sa vie, à souffrir. Il demandait à quoi tout cela rimait. Il ne critiquait même plus, il niait : on eût dit qu'il s'efforçait d'effacer haineusement l'impression que ces œuvres lui avaient faite, en dépit de lui-même.

Christophe, consterné, n'essayait pas de répondre. Comment répondre à des absurdités, qu'on rougit d'entendre dans la bouche de quelqu'un qu'on estimait et qu'on aimait ? Au reste, Hassler n'écoutait rien. Il restait là, butté, le cahier fermé entre les mains, les yeux sans expression, la bouche amère. A la fin, il dit,

comme si de nouveau il avait oublié la présence de Christophe :

— Ah ! la pire misère, c'est qu'il n'y a pas un homme, pas un qui soit capable de vous comprendre !

Christophe se sentit transpercé d'émotion par cette parole ; il se retourna brusquement, posa sa main sur la main de Hassler, et, le cœur plein d'amour, il répéta :

— Il y a moi.

Mais la main de Hassler ne bougea point ; et si quelque chose dans son cœur tressaillit, une seconde, à ce cri juvénile, aucune lueur ne brilla dans ses yeux éteints qui regardèrent Christophe. L'ironie et l'égoïsme prirent le dessus. Il esquissa un mouvement du buste, cérémonieux et comique, pour saluer :

— Très honoré ! dit-il.

Il pensait :

— Je m'en fiche bien ! Crois-tu que ce soit pour toi que j'ai perdu ma vie ?

Il se leva, jeta le cahier sur le piano, et, de ses longues jambes qui flageolaient, s'en alla reprendre sa place sur le divan. Christophe, qui avait saisi sa pensée, et qui en avait senti l'insultante blessure, essayait fièrement de répondre que l'on n'a pas besoin d'être compris de tous : certaines âmes, à elles seules, valent un peuple tout entier ; elles pensent pour lui, et ce qu'elles ont pensé, il faudra qu'il le pense. — Mais Hassler n'écoutait plus. Il était retombé dans son apathie, causée par l'affaiblissement de la vie qui s'endormait en lui. Christophe, trop sain pour comprendre ce revirement subit, sentait vaguement que la partie était perdue ; mais il ne pouvait se résigner à partir, après avoir été si près de la croire gagnée. Il faisait des efforts désespérés pour ranimer l'attention de Hassler ; il avait repris son cahier de musique, et cherchait à lui expliquer la raison de certaines irrégularités, que Hassler avait notées. Hassler, enfoncé dans le sofa, gardait un silence morne ; il n'approuvait ni ne contredisait : il attendait que ce fût fini.

Christophe vit qu'il n'avait plus rien à faire ici. Au milieu d'une phrase, il s'arrêta. Il roula son cahier, et se leva. Hassler se leva aussi. Christophe, honteux et intimidé, s'excusait en balbutiant. Hassler, s'inclinant légèrement, avec une certaine distinction hautaine et ennuyée, lui tendit la main froidement, poliment, et l'accompagna jusqu'à la porte d'entrée, sans un mot pour le retenir ou pour l'inviter à revenir.

*
* *

Christophe se retrouva dans la rue, anéanti. Il allait au hasard, il ne savait où aller. Après avoir suivi machinalement deux ou

trois rues, il se retrouva à la station du tram, qui l'avait amené. Il le reprit sans penser à ce qu'il faisait. Il s'affaissa sur la banquette, les bras, les jambes cassés. Impossible de réfléchir, de rassembler ses idées : il ne pensait à rien. Il avait peur de regarder en lui. C'était le vide. Il lui semblait que ce vide était autour de lui, dans cette ville ; il ne pouvait plus y respirer : ce brouillard, ces maisons massives, l'étouffaient. Il n'avait plus qu'une idée : fuir, fuir au plus vite, comme si, en se sauvant de cette ville, il devait y laisser l'amère désillusion qu'il y avait trouvée.

Il retourna à son hôtel. Il n'était pas midi et demi. Il y avait deux heures qu'il y était entré, — avec quelle lumière au cœur ! — Maintenant, tout était éteint.

Il ne déjeuna point. Il ne monta pas dans sa chambre. A la stupéfaction des gens, il demanda sa note, paya comme s'il avait passé la nuit, et dit qu'il voulait partir. En vain lui expliquait-on qu'il n'avait pas à se presser, que le train qu'il voulait reprendre ne partait pas avant plusieurs heures, qu'il ferait mieux d'attendre à l'hôtel. Il voulut aller tout de suite à la gare ; il était comme un enfant, il voulait prendre le premier train, n'importe lequel, ne plus rester une heure dans ce pays. Après ce long voyage et toutes les dépenses qu'il avait faites pour venir, — bien qu'il se fût fait une fête non seulement de voir Hassler, mais de voir des musées, d'entendre des concerts, de faire certaines connaissances, — il n'avait plus qu'une idée en tête : partir, partir...

Il revint à la gare. Ainsi qu'on le lui avait dit, son train ne partait pas avant trois heures. Encore ce train, qui n'était pas express, — (car Christophe était forcé de prendre la dernière classe) — s'arrêtait-il en route, et Christophe aurait eu avantage à attendre le train suivant, qui partait deux heures plus tard et qui rejoignait le premier. Mais c'était deux heures de plus à passer dans cette ville, et Christophe n'en pouvait supporter la pensée. Il ne voulut même plus sortir de la gare, en attendant. — Lugubre attente dans ces salles vastes et vides, tumultueuses et funèbres, où entrent et sortent, toujours affairées, toujours courant, des ombres étrangères, toutes étrangères, toutes indifférentes, pas une qu'on connaisse, pas un visage ami. Le jour blafard s'éteignait. Les lampes électriques, enveloppées de brouillard, mouchetaient la nuit et semblaient la rendre plus sombre. Christophe, plus oppressé d'heure en heure, attendait avec angoisse le moment de partir. Il allait dix fois par heure revoir les affiches des trains pour s'assurer qu'il ne s'était pas trompé.

Comme il les relisait d'un bout à l'autre, une fois de plus, pour passer le temps, un nom de pays le frappa : il se dit qu'il le connaissait ; ce ne fut qu'après un moment qu'il

se rappela que c'était le pays du vieux Schulz, qui lui avait écrit de si bonnes et enthousiastes lettres. L'idée lui vint aussitôt, dans le désarroi où il était, d'aller voir cet ami inconnu : la ville n'était pas sur son chemin direct de retour, mais à une ou deux heures, par un chemin de fer local ; c'était un voyage de toute une nuit, avec deux ou trois changements de train, d'interminables attentes : Christophe ne calcula rien. Sur-le-champ, il décida d'y aller : c'était pour lui un besoin instinctif de se raccrocher à une sympathie. Sans se donner le temps de réfléchir, il rédigea une dépêche, et télégraphia à Schulz son arrivée pour le lendemain matin. Il n'avait pas envoyé ce mot qu'il le regrettait déjà. Il se plaisantait amèrement sur ses illusions éternelles. Pourquoi aller au-devant d'un nouveau chagrin ? — Mais c'était fait maintenant. Il était trop tard pour changer.

Ces pensées occupèrent sa dernière heure d'attente.

Son train était enfin formé. Il y monta le premier ; et son enfantillage était tel qu'il ne commença à respirer que lorsque le train s'ébranla, et que, par la portière du wagon, il vit derrière lui s'effacer dans le ciel gris, sous les tristes averses, la silhouette de la ville sur laquelle la nuit tombait. Il lui semblait qu'il serait mort s'il avait passé la nuit là.

A cette même heure, — vers six heures du soir, — une lettre de Hassler arrivait pour Christophe, à son hôtel. La visite de Christophe avait remué bien des choses en lui. Pendant tout l'après-midi, il y avait songé avec amertume, avec sympathie aussi pour le pauvre garçon qui était venu à lui avec une telle ardeur de foi et d'affection, et qu'il avait reçu d'une façon glaciale. Il se reprochait son accueil. A vrai dire, ce n'avait été de sa part qu'un de ces accès de bouderie quinteuse dont il était coutumier. Il pensa le réparer en envoyant à Christophe, avec un billet pour l'Opéra, un mot qui lui donnait rendez-vous, à l'issue de la représentation. — Christophe n'en sut jamais rien. En ne le voyant pas venir, Hassler pensa :

— Il est fâché ! Tant pis pour lui !

Il haussa les épaules, et n'en chercha pas plus long. Le lendemain, il ne pensait plus à lui.

Le lendemain, Christophe était loin de lui, — si loin que toute l'éternité n'eût pas suffi à les rapprocher l'un de l'autre. Et tous deux étaient seuls pour jamais.

ROMAIN ROLLAND.



MUSIQUE ET POÉSIE ARMÉNIENNES [1]

La musique et la poésie arméniennes sont très différentes de la musique et de la poésie européennes. Elles viennent de loin; elles sont nées sous le ciel ivre de lumière de notre antique Orient. Elles sont toutes imprégnées des voluptueuses rêveries, des longues et douces mélancolies, des pâmoisons délicieuses qu'inspirent les merveilleux clairs de lune de là-bas, et les prodigieuses aurores, et les couchants grandioses, et les immenses nuits brûlantes d'étoiles.

Elles ont, dans la forme, certaines qualités propres à l'esthétique de l'Orient tout entier, et qui consistent, notamment pour la musique, dans le désir constant et presque exclusif d'atteindre à la suprême suavité, de griser l'âme par la douceur mélodique. Pour bien comprendre et goûter cet art, il est donc nécessaire à un Européen de l'envisager dans le cadre naturel où il a été conçu. Cette différence doit d'ailleurs, il me semble, constituer un charme de plus pour l'esthéticien d'Occident en quête de beautés inédites.

Mais à travers cette empreinte d'Orient qui y domine, vous remarquerez dans l'art arménien des traits qui vous sembleront familiers, comme ayant une apparence de parenté avec l'art européen. Et, en effet, l'esthétique arménienne a plus d'une affinité avec celle d'Occident. Si elle est fort orientale par rapport à l'art européen, elle est parfois presque européenne lorsqu'on la compare par exemple à l'esthétique arabe ou turque. De race indo-germanique, comme les peuples d'Europe, les Arméniens ont, en outre, le lien religieux qui les rattache depuis seize siècles à l'Occident et leur a donné, à travers les âges, des points de contact avec la mentalité européenne.

Il y a relativement plus de sobriété, plus de clarté, plus de pureté dans l'art arménien que dans l'art, complexe et sensuel,

(1) Paroles prononcées au concert du 1er décembre 1906, dont on trouvera le compte rendu plus loin, et destinées à être prochainement publiées en brochure.

de maints autres peuples de l'Orient. Les Arméniens sont presque entièrement dépourvus de la doctrine fataliste qui est au fond de la mentalité des peuples musulmans qui les entourent. Ils ont une foi instinctive en l'énergie individuelle de l'homme et en ce qu'elle peut pour lutter contre le joug de la Destinée. Bien que le Malheur les ait si souvent et si durement frappés, ils ont toujours conservé ce qui est l'essence de la vie, l'espoir, — l'espoir en un avenir meilleur, en des lendemains de justice. Il est une chanson populaire arménienne qui semble symboliser la psychologie de ce peuple :

> Le geai dit à la tourterelle :
> « Pourquoi pleures-tu des larmes de sang
> Qui s'en vont tomber dans le ruisseau ? »
>
> La tourterelle dit au geai :
> « Le printemps s'en est allé ; l'hiver est arrivé ;
> L'eau des sources est tarie ;
> Le parfum des fleurs s'est évanoui,
> Et les perdrix ont cessé de chanter.
> Oh ! laisse-moi pleurer,
> Pleurer des larmes de sang.
>
> Le geai dit à la tourterelle : « Ne pleure pas.
> Bientôt reviendra le printemps.
> La lumière s'épanouira sur le monde.
> Une issue s'ouvrira aux malheureux.
> Je te prendrai sur mes ailes ;
> Je te conduirai sur la montagne ;
> Je te construirai un nid parmi les arbres,
> Sous la fraîche brise. »

Cette clarté d'espoir, vous la trouverez dans presque toutes les productions de la musique et de la poésie arméniennes, même au fond des plus mélancoliques.

Une autre particularité de l'art arménien, c'est qu'il est l'art d'un peuple de montagnes ; c'est un art, pour ainsi dire, de plein air. L'Arménie est un haut plateau, situé entre la Russie, la Perse et la Turquie, et, Pologne orientale, annexée à ces trois Empires. Ce plateau atteint, dans la ville d'Erzeroum, une hauteur de plusieurs milliers de mètres au-dessus de la mer, et il est couronné par la plus haute montagne de l'Asie antérieure, le majestueux et légendaire Ararat. C'est sur les hauts sommets, au bord des lacs se trouvant à de grandes hauteurs, ou bien aux flancs des monts gigantesques, dans les vastes et riantes vallées s'étendant entre deux cimes altières, que les éléments constitutifs de l'art arménien furent créés par des laboureurs et des pasteurs qui, du reste, jusqu'à présent, forment la majorité de ce peuple. Et cela se sent dans la

musique comme dans la poésie arméniennes. La poésie se présente simple, fraîche, imprégnée du parfum des fleurs, colorée par l'azur des lacs, et chaude de toute l'ardeur d'un soleil généreux. Dans la musique, vous entendrez souvent comme une mélopée de bergers se prolongeant à travers les profondes vallées, répétée par les multiples échos et pure comme l'air des montagnes.

Ce que nous donnons ce soir comme musique arménienne, ce sont des fragments de chants liturgiques et des chansons populaires, — car c'est en eux seuls que consiste la musique véritablement arménienne. De notre musique de l'ère païenne, nous ne connaissons rien. Il est certain qu'un grand nombre des mélodies de l'Arménie païenne survivent dans la musique liturgique et dans les chansons populaires, notamment dans les chants de danse et dans les chants nuptiaux, mais nous ne savons encore rien de précis là-dessus.

. . . .

Mesdames et Messieurs, les quelques mots que je vais vous dire de la poésie arménienne compléteront ces brèves notions sur notre musique nationale.

Pour notre poésie encore, nous ne connaissons que fort peu de chose de ce qu'elle était à l'ère païenne. Il ne nous est parvenu que quelques courts fragments de chants épiques et mythiques. Ce qui constitue la poésie arménienne, ce sont les nombreux poèmes en arménien classique, les œuvres des *achoughs*, de nos trouvères, en arménien du moyen âge, les productions des poètes contemporains en arménien moderne, et les chansons populaires, dans les divers patois locaux.

Je ne parlerai que de la poésie classique et de la poésie populaire, car elles seules ont un rapport étroit avec la musique, puisque la plupart des poèmes classiques, les œuvres des trouvères et les chansons populaires ont été écrits pour être chantés.

C'est une poésie pleine de simplicité, de sérénité, de clarté. Elle s'est épanouie en pleine nature, et la nature la pénètre, la domine, elle est non seulement le décor des poèmes, mais un des principaux personnages, elle est la confidente, l'amie, elle souffre et se réjouit avec l'homme. Une tendresse profonde s'exhale de cette poésie ; la douleur elle-même n'y rend jamais un son aigre : elle se fait douce ou véhémente, jamais haineuse.

Les chansons populaires reflètent toute la vie du peuple : on y trouve des chants épiques ou légendes, des chants de labour, des chants de foyer, des chants d'amour, des chants satiriques, des chants d'émigré, des chants funèbres, des chants nuptiaux, etc.

Elles sont souvent composées par les trouvères, mais bien souvent ce sont les gens du peuple qui en improvisent. Pour le paysan d'Arménie, dit le Père Komitas dans son ouvrage sur la musique rustique arménienne, le chant est un besoin, une nécessité; le laboureur chante en creusant son sillon, l'artisan devant son métier, le berger en menant paître son troupeau. On chante surtout aux grands pèlerinages, aux fêtes religieuses qui sont toujours accompagnées de divertissements populaires où revit l'esprit de l'ère païenne, aux longues veillées de l'hiver, lorsque les paysans se rassemblent chez un notable du village pour écouter un poète populaire ou pour improviser eux-mêmes des chansons.

Les femmes prennent part, et une part fort brillante, à la création des chants. Les plus belles chansons du village de Koghb sont composées par les jeunes filles, comme celle qui commence par les mots : « Abricotier, ne donne pas de fruits », et que M. Chah-Mouradian va chanter tout à l'heure.

Dans la ville d'Akn ou d'Eghine, qui a produit le plus délicieux de nos chantres d'amour, Nahabed Routchak, les femmes sont réputées pour leurs talents poétiques.

Ecoutez la berceuse d'une mère d'Akn :

> Je chante la berceuse pour qu'en l'écoutant
> Tu te couches et t'endormes doucement.
> Dors, mon enfant, et grandis,
> Grandis, et sois un grand homme.
> Etends-toi et deviens tout un village.
> Deviens une grande forêt,
> Enfonçant tes racines tout au fond de la terre,
> Et que tes arbres jettent partout l'ombre de leurs branches.

Une autre berceuse d'Ak, d'un ton plutôt badin :

> Tu es beau, tu es sans défaut, etc.

sera chantée tout à l'heure par Mlle Marguerite Babaïan. La mélodie est d'une tendresse extrême.

Ecoutez encore ce quatrain que les pleureuses d'Akn adressent à une mère pour la consoler de la perte de son fils mort dans la fleur de l'âge :

> Il n'est pas mort, ton fils, il n'est pas mort :
> Il s'en est allé par le jardin ;
> Il a cueilli toutes les roses ; il les a mises à son front ;
> Il s'est endormi à leur doux parfum.

Les épouses des émigrés, de ceux que les conditions cruelles régnant dans leurs pays forcent à aller travailler dans les grandes villes pour envoyer de quoi vivre à leurs familles, ces épouses

douloureuses trouvent des accents déchirants pour exprimer leur souffrance :

> O mon aimé, s'écrie une de ces femmes,
> Voici dix ans que tu es parti.
> Je commence, hélas ! à oublier les traits de ton visage,
> Tu es là-bas, au delà de la mer.
> Je voudrais pouvoir allonger mes bras comme un pont,
> Pour que tu puisses traverser la mer et revenir à moi !

Ces émigrés eux-mêmes sont aussi malheureux que leurs épouses qui pleurent là-bas ; leurs larmes ont été maintes fois recueillies par la poésie populaire. Un de ces chants d'émigré sera chanté ce soir, c'est une chanson vieille de quelques siècles, et une des plus répandues ; c'est la complainte d'un émigré qui s'adresse au Krounk, l'oiseau cher aux émigrés arméniens, et lui confie sa peine :

> Krounk, d'où viens-tu ? je suis esclave de ta voix.
> Krounk, n'as-tu point une petite nouvelle de mon pays ?

Les chants de labour, très nombreux, sont souvent illuminés par une joie douce et paisible, et parfois ils retentissent avec une puissance solennelle.

Il est, enfin, dans la poésie populaire, des chants de danse en très grand nombre. Ils constituent le plus bel ornement des grands pèlerinages, des divertissements populaires, et notamment des fêtes de noce qui sont célébrées d'après un cérémonial très pittoresque, d'un caractère tout païen.

La plupart de ces chants de danse doivent être fort anciens. Les danses sont assez variées : il y en a de caractère idyllique, d'autres d'esprit belliqueux, il en est de couleur badine. Une des plus célèbres et des plus caractéristiques parmi ces danses, c'est la Choror de Moush, dont la mélodie sera exécutée ce soir avec une suite d'airs de danses d'Erivan. Moush est la capitale de cette noble province du Taron, berceau de la race héroïque des Mamikonian qui pendant quelques siècles furent le bouclier de l'Arménie. Elle était aussi un foyer intellectuel : elle a donné quelques grands écrivains et l'un des plus illustres musiciens de l'Arménie, Khatchatour de Taron, dont l'un des plus beaux hymnes : « Mystère profond, impénétrable et éternel », sera chanté ce soir.

C'est dans le Taron que se trouvait à l'époque païenne le plus grand sanctuaire de l'Arménie, le temple Vahévanian, où se dressait l'effigie du dieu Vahakn, Apollon-Hercule arménien ; c'est là que les rois allaient sacrifier.

Le christianisme a substitué saint Jean Baptiste à Vahakn ; le

temple Vahévanian a été remplacé par le couvent de l'église de Sourp-Garabed ; mais le peuple a toujours gardé pour ce sanctuaire la vénération dont il l'entourait depuis des siècles. Les poètes populaires vont en pèlerinage à Sourp-Garabed pour lui demander de renforcer l'élan de leur inspiration ; de toutes parts, les malades y affluent pour implorer la guérison ; les jongleurs, les joueurs de corde, les lutteurs, vont prier le saint puissant de centupler leur adresse et leurs forces.

Le « Choror » est dansé au grand pèlerinage de Sourp-Garabed. C'est une danse solennelle, d'un caractère grave, presque religieux. Elle est dansée par tous, hommes, femmes, jeunes et vieux : c'est une ronde immense, formée parfois de deux ou trois cents personnes ; après quelques coups de tambour invitant les danseurs à former la ronde, le hautbois commence à moduler la mélodie, et la ronde s'agite d'un mouvement léger et très lent ; c'est un balancement harmonieux, imitant l'ondoiement des épis sous la brise qui les berce. Tous ceux qui prennent part à la danse, paraissent plongés dans une extase profonde ; tous, muets, enivrés d'une douce et grave émotion, écoutent la mélodie prolonger dans l'air sa douloureuse suavité. Par moments, la musique accélère un peu son mouvement, esquisse un sourire fugitif, puis retombe dans sa rêveuse méditation. Cette danse doit être fort ancienne, très probablement un reste du paganisme, une sorte de danse mystique en l'honneur d'un dieu tutélaire.

La poésie des trouvères, c'est la poésie populaire sous une forme plus brillante, plus raffinée ; l'esprit et l'esthétique sont les mêmes que dans les chansons populaires.

La poésie classique a un caractère plus grave : c'est une poésie savante, œuvre d'érudits et de théologiens. Mais le tempérament national y éclate souvent et embrase ces mornes méditations de toute la fraîche splendeur de la poésie populaire. Et il en est même parmi ces poètes ecclésiastiques qui dès les XIIIe et XIVe siècles, lorsque l'arménien classique dominait encore, ont préféré se servir de la langue et du style des poètes populaires.

Voici une suite d'images éclatantes que Grégoire, patriarche d'Akhtamar, égrène pour glorifier la sainte Vierge :

> Venue comme un beau printemps, tu délivres
> l'eau de ses glaces.
> Tu es un jardin aux arbres élégants dont les
> rameaux s'épanouissent.
> Tu te déploies comme un merveilleux nuage ; tu aspires
> la rosée à la mer immense.
> ...Abeille diligente,
> Tu erres au flanc des collines, tu recueilles le pollen
> des fleurs,

Tu formes la lampe lumineuse, tu prépares la
douce nourriture.
Fleur gracieuse, aux nuances irisées, chargée de la rosée qui
tombe d'en haut,
Pampre vert, coupe d'allégresse suspendue à la
vigne.
Perle pure et radieuse, née dans les profondeurs de la
mer céleste.

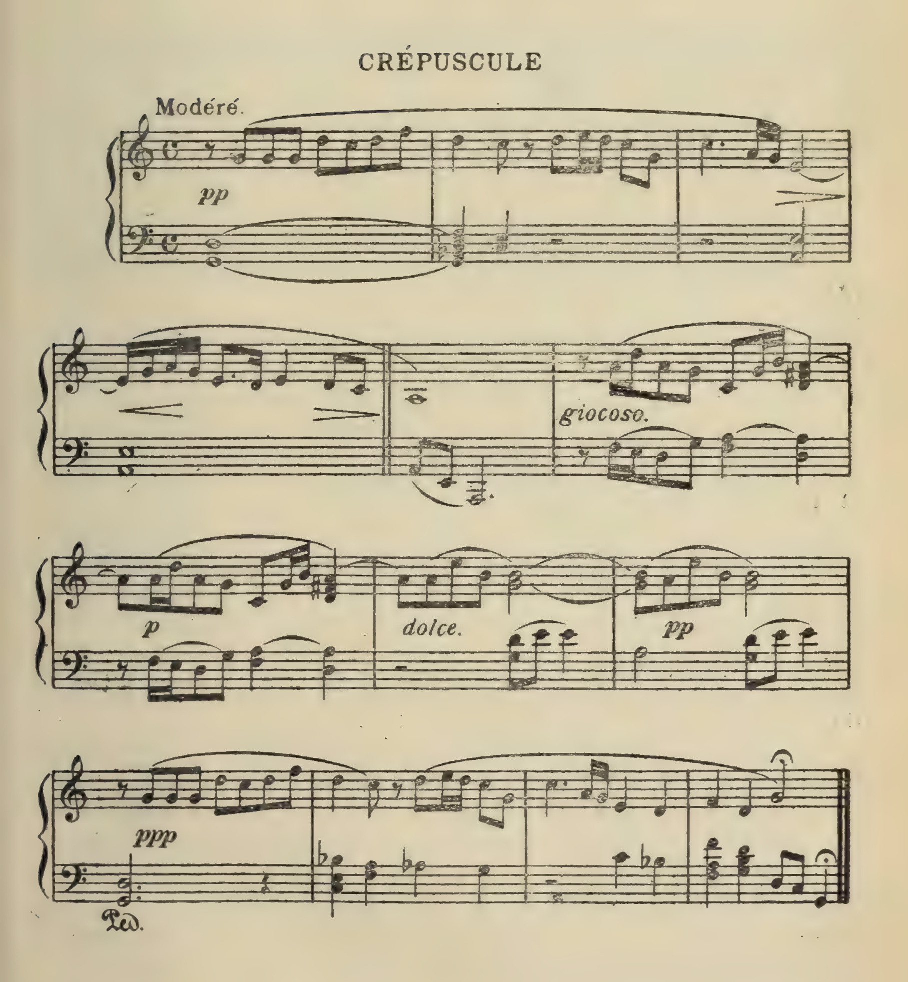
. . . .

Maintenant, Mesdames et Messieurs, laissons parler la musique : elle parle d'elle-même mieux que toutes les paroles explicatives. Mais il n'était peut-être pas inutile de vous montrer le cadre où cette musique s'est formée et de vous dépeindre l'âme et les mœurs du peuple qui l'a créée. Au nom de l'Union arménienne de Paris qui a organisé ce concert pour donner au public parisien une idée de la musique arménienne, je vous remercie, Mesdames et Messieurs, d'être venus, en si grand nombre et avec un sentiment de bienveillante sympathie, pour entendre notre musique nationale.

ARCHAG TCHOBANIAN.



FLEUR DE LOTUS



La case du mandarin Hoang dinh Qui s'emplit d'ombre. Le soleil descend lentement vers l'horizon pâle, semant sur l'étendue sans limite des rizières une traînée d'émeraudes et de

topazes. Dans l'air alangui du soir, quelques frissons mourants agitent les frêles bambous dont les feuillages légers semblent balayer l'azur où passeront les étoiles. Un lourd silence tombe du ciel sur les bananiers déchiquetés, et seul, par instant, le hurlement lointain d'un chien rompt la monotonie des heures grises.

Le village entier, clos dans sa haie de bambous et d'eucalyptus' semble dormir cependant qu'au loin, trouant l'immensité verte de taches sombres, des paysans reviennent avec leurs buffles, d'un pas mesuré, allongé par la fatigue d'une grande journée de soleil.

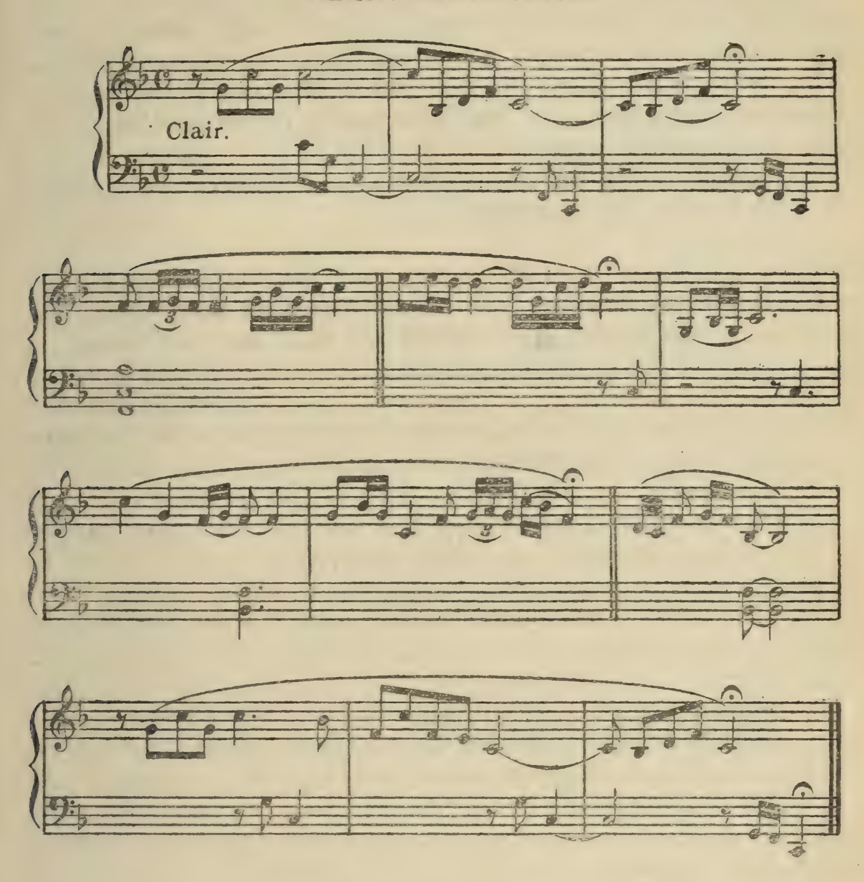
La case du mandarin Hoang dinh Qui s'emplit d'ombre. Pas un bruit ne perce ses murs où les briques cuites au soleil remplacent la terre mélangée de paille hachée. Tout semble y reposer d'un sommeil éternel, d'un long abandon. Et pourtant, la propreté du sol en argile battue, la fraîcheur des conjurations en caractères d'or sur papier vermillon collées aux poutres de bois massif, le brillant noir des fauteuils sculptés, l'éclat des boîtes laquées et incrustées de nacre aux tons changeants, font deviner un soin de chaque jour, de chaque instant, la présence d'êtres humains souples et muets dans la case triste.

Dans une sorte d'alcôve qui serait une chapelle, parmi les longues planches de bois laquées où des caractères d'or invoquent la clémence des génies, au milieu des objets familiers au culte des ancêtres vénérés, assise sur un lit de camp que gardent deux dragons dorés et rouges, Fleur de Lotus, la fille du mandarin, suit l'écheveau inextricable de sa rêverie.

Toute mince en son long vêtement de soie transparente, noire sur fond vert, elle semble plus pâle encore. Ses mains amaigries et diaphanes, aux ongles teints d'ocre et précieusement recourbés, jouent machinalement avec un éventail peint de figurines roses et naïves. Depuis des heures, Fleur de Lotus reste accroupie, sans parler, ses fins sourcils noirs rejoints et barrant d'une ligne sombre sa figure lunaire de divinité...

Soudain elle se redresse, toute cambrée, les seins menus pointant sous le cache-seins de pourpre. D'un geste tout empreint d'une grâce hiératique, elle élève ses deux bras et resserre le rouleau noir et luisant de ses cheveux, et, figée dans cette pose, elle écoute ; car voici que sur la plaine infinie une mélodie très douce et monotone monte. A qui connaît les rythmes sacrés chers aux génies, il est facile de distinguer l'air de l'amour sans limite que module avec une affectation mièvre une flûte :

CHANT du FLUTISTE



Quelques notes encore, un son grave comme assourdi, et la chanson du bois s'est posée. Fleur de Lotus est restée comme en extase, les yeux brillants, un vague sourire détendant sa face ronde. Mais sa joie a suivi les derniers sons dont les ultimes vibrations meurent dans l'atmosphère lourde, son regard s'est éteint, ses traits se sont tirés, et ses mains amaigries et diaphanes se sont reposées sur ses genoux.

Dans la chambre silencieuse et noire elle est à peine distincte, et les minutes s'écoulent irréparables.

Rien ne la distrait plus de son rêve, pas même le bruit que font sur la terre durcie les sandales de bois et de cuir verni de Hoang dinh. Le père s'avance et prend la main fraîche de son enfant. La jeune fille lève vers lui sa face de lune, et le vieil homme à barbiche blanche lit dans son regard violet une telle

angoisse, une telle infinie douleur, que les mots se glacent sur ses lèvres. Il connaît si bien l'inutilité des questions ! Et pourtant, lui, le représentant farouche de l'autorité paternelle, était venu, résolu enfin à toutes les concessions pour obtenir le secret de ce jeune front qui se penche muet vers la tombe, comme les fleurs dont elle porte le nom s'inclinent, pâlies par l'automne, sur leurs tiges trop frêles.

Un grand effort, et de la bouche tremblante du vieillard despote tombe une question :

— Pourquoi ?

Fleur de Lotus regarde à nouveau le vieillard. Ses yeux de sombre améthyste n'ont plus cette résolution têtue qu'ils ont conservée depuis des jours. Leur éclat de fièvre s'est adouci, et un brouillard de larmes les embue lentement. Une à une, les perles de cristal roulent sur la joue pâlie, et la jeune fille penche encore plus son masque blanc vers la main paternelle. Un murmure indistinct agite d'abord ses jolies lèvres ; c'est comme un flot tumultueux de confidences hâtives, de secrets qu'il faut dire pour ne point mourir et qu'elle voudrait pourtant garder.

Le vieillard reprend, plus doux encore :

— Pourquoi te taire si ton cœur a parlé ?

Fleur de Lotus, d'un geste fébrile, porte la main vénérée à sa bouche, puis, d'un ton d'infinie tristesse et d'immense lassitude, demande :

— Pourquoi parler, mon père, si je dois mourir ?

— Mourir, mourir, ô jeune fille ! doit-on parler de mourir à seize ans ? A cet âge on parle de vivre ! Il est permis aux vieillards de songer parfois à rejoindre les ancêtres ; mais la jeunesse n'a-t-elle rien de mieux à faire ? Mourir ! c'est tôt dit, c'est vite souhaité... Oh ! les cruels enfants qui ne songent même pas à la douleur des vieux !

— Pardon, mon père, j'y ai songé, c'est pour cela que je ne suis pas morte !

Le vieillard poursuit sa pensée :

— Mourir... ce n'est qu'un mot... souffrir... c'est une vie ! Tant de peines seraient alors vaines, et je n'aurais lutté et vieilli sous le fardeau du labeur que pour voir mes enfants descendre au tombeau !

— Pardon, mon père, pardon ! mais votre douleur ne peut être plus grande que la mienne. C'est un mal surhumain, c'est une malédiction qui me possède, et peut-être vaudrait-il mieux pour vous ne point vous en occuper. Un génie mauvais s'est emparé de moi ; je suis sa chose, je le sens, et il m'a mise dans l'alternative cruelle ou de mourir de honte ou de mourir d'amour !

— Tu te trompes, jeune fille ! mourir de honte... sais-tu ce qu'il faut d'opprobre pour mériter un tel trépas ?... Mourir de honte ? Ce sont des mots, rien que des mots... et je ne sache pas qu'un aveu d'une fille honnête à son père pût rien valoir de tel !

— Si, mon père, si ; je comprends votre souffrance, elle est faite de regrets, et avec le temps les regrets s'effacent comme les souvenirs pâlissent ; mais ma douleur à moi est faite de désespoir...

— Le temps la calmera...

— Non, mon père, le désespoir est une sombre fleur qui éclôt dans les larmes et fructifie avec les années ! Vous voyez bien, mon père, que le temps, que vous n'y pouvez rien !

— Parle, parle encore, Fleur de Lotus, les confidences d'une jeune fille doivent se suivre comme les graines d'un chapelet, et la loi des prières veut qu'on ne s'arrête pas en route.

— Soit, mon père, je parlerai, puisqu'aussi bien vous l'ordonnez ; mais peut-être eût-il mieux valu pour vous et pour moi surtout que mon secret fût enseveli dans mon cercueil ; peut-être aurions-nous moins de remords au jour prochain où un cortège de jeunes filles suivra mon corps jusqu'au champ de repos éternel où dorment les ancêtres bienheureux. Soit, mon père, je parlerai... j'aime...

— Tu aimes, fillette, tu aimes... est-ce là tout ?

— Non, mon père, ce n'est pas tout.

— Pauvre Fleur de Lotus, voici bien du tourment pour peu de chose ! Tu aimes et tu parles de mourir ! Quelle est la jeune fille qui n'a jamais fait un rêve d'amour, qui n'a jamais dessiné en sa fraîche cervelle les contours chéris de l'époux qu'elle désire ? Et pourtant, la vie se charge de leur prouver l'inanité des songes. Rarement l'époux qu'on leur donne ressemble au guerrier de leur rêve... elles ne meurent point pour cela !

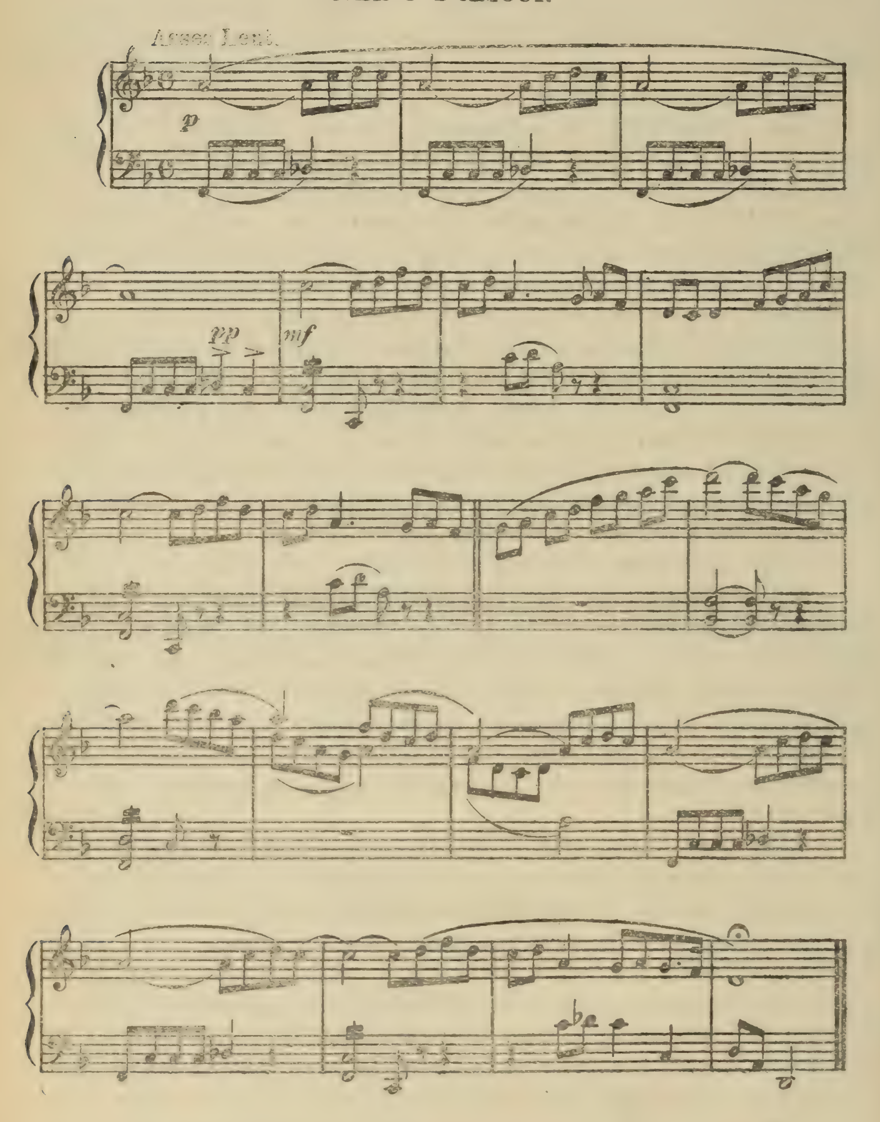
— Oh ! moi, mon père, j'en mourrai ! Non, mon père, je n'ai jamais dessiné dans ma tête le portrait de l'époux que je dois chérir, jamais la pensée ne m'est même venue de savoir ce qu'il pourrait être ; non, mon père, je n'ai jamais vêtu un tel mannequin des ornements sacrés d'un haut grade ; non, mon père, jamais mon imagination ne lui a mis un sabre dans la main et ne s'est complu à en inventer les éclairs ensanglantés ; ces rêves-là sont féroces, mon père, c'est pourquoi celles qui les ont eus peuvent survivre à leur déception.

— Quel est donc ton rêve, ô Fleur de Lotus, ce rêve qui n'est point féroce et qui pourtant doit te tuer ?... »

La jeune fille ne répond pas ; de nouveau un chant de flûte

sourd dans l'immensité sombre de la plaine, et ce chant est tel que ses vibrations semblent s'amplifier à l'infini, peupler de vie et de jeunesse le ciel insondable et vide. La mélodie développe sa ténuité puissante :

CHANT D'AMOUR



Et ce chant contient tout l'amour, les douceurs des premiers regards, la timidité du premier aveu après l'audace du premier

songe. Puis les gaietés et les espoirs de cet amour qui est la raison unique de toute l'existence. Et il semble que ce soit l'âme de la jeune fille qui le chante. Fleur de Lotus s'est animée et, son bras tendu vers le mur, elle montre à son père qui se souvient la cause de sa joie d'un jour et de sa souffrance mortelle.

Hoang dinh Qui hoche la tête ; sa main levée un moment retombe inerte, et c'est d'une voix brisée par la douleur qu'il ajoute :

— Jeune fille, jeune fille, il n'est pas bon que les yeux du rêve cherchent à percer les murailles de pierre ; la vie des femmes ne tolère qu'un songe : le dévouement. O mon enfant, combien ont souffert à mourir pour avoir voulu conformer leur existence à leurs songeries ! Il faut un équilibre en toute chose, il faut surtout ne point croire aux extravagances de l'imagination. Pour qui croit tout ce qu'elle invente, la vie matérielle n'est plus possible, et il arrive un jour où l'âme exaltée et folle brise la trop frêle enveloppe qui la devait contenir. Un corps de jeune fille ne saurait résister aux tempêtes qu'elle déchaîne ! Ainsi disparaît trop souvent le sage qui reste seul dans la contemplation de son âme. En perdant les motifs de toute comparaison, il exhausse son individu et ses sentiments jusqu'à des hauteurs qu'il n'aurait jamais dû soupçonner.

— La douleur isole mieux encore que l'orgueil, mon père, murmure l'enfant.

— Vois tes compagnes d'autrefois. Elles ont aujourd'hui ton âge. Elles se réunissent pour les jeux après les travaux. Cela leur fait un esprit plein d'équilibre et un corps robuste. Chaque jour, avant que le soleil ait disparu derrière l'horizon, leur troupe gracieuse s'ébat, et ce sont des éclats de rire qui fusent clairs comme l'eau des sources, et ce sont de joyeux propos qui prouvent la limpidité de leurs songes. Elles se sont avoué leurs désirs, elles se connaissent et s'estiment, et n'ont pas redouté d'aller, aux jours de fête, donner devant tous la réplique aux jeunes gens qui les souhaitent pour femmes. Aussi chaque maison est joyeuse où les enfants sont gais. L'air tout entier semble parler de l'amour vigoureux qu'elles honorent de leurs chansons et de leur tournois. Pourquoi ne pas faire comme elles, ô ma fille ? »

Fleur de Lotus reste muette ; ses yeux fixés sur son père semblent implorer une raison plus forte que tous les raisonnements humains ; ses pâles mains appuyées à ses seins les compriment avec force. Pendant l'exhortation du vieillard la flûte s'est tue, et l'oppression formidable du silence a reconquis la plaine. Enfin, la jeune fille parle d'une voix lasse et entrecoupée :

— Mon père, je sais combien je vous peine ; je le vois encore plus à votre douceur. Il faut que votre douleur soit bien grande pour que je vous entende parler ainsi. Pardonnez-moi. J'aime, je vous l'ai dit, et ne sais pas qui j'aime, et j'ai peur de le savoir, je ne veux pas le savoir, car si mon choix était indigne, je sens que j'en mourrais à l'instant de honte et de douleur. J'aime d'un amour sans limites. Pour certains, une telle pensée serait douce et bienfaisante comme la rosée pour les fleurs. Il en est qui bravent tout et ne vivent que pour cela, mais n'en est-il point qui en meurent ? — J'aime, et tout mon cœur, toute ma raison sont pris par ce rêve que je n'essaierai point de définir. Chaque jour, à de certaines heures, le même fait que je ne commande pas vient m'apporter des minutes d'infini bonheur et d'interminables heures d'angoisse ; alors je sens, après un regain de vie en mon être, que cette vie me quitte peu à peu, comme si tout mon sang s'écoulait par la porte grande ouverte de mon cœur. Si vous saviez, mon père, comme sont immatérielles ces minutes d'extase ! Ce n'est pas un charme de plénitude que j'éprouve ; ce n'est pas un afflux de sentiments divers qui m'emplit l'âme, non, c'est au contraire une sensation simple d'élévation dans un vide de béatitude, et je reste sans comprendre, sans rien sentir, sinon que je n'appartiens plus à la terre, que rien de ce qui vous est commun n'existe plus pour moi, c'est une sorte d'anéantissement de toute ma personne, comme une dissolution, un élargissement à l'infini d'une pensée unique. Alors je n'ai plus de communication avec ma peine, puisque je m'en vais loin, loin, portée sur les ailes impalpables de la mélodie qui vous a surpris tout à l'heure. Et cette chanson d'amour de la flûte pénètre en moi, me prend, me possède, me possède si fort, mon père, que lorsqu'elle meurt je me sens mourir avec elle. Et chaque jour, c'est, aux mêmes heures, la même extase, puis la même souffrance, le même arrachement. Voilà ce que j'aime, mon père. Je n'ai jamais songé à la source bénie d'où naît cette musique de joie et de malheur. Je n'ai pas encore pensé longuement à ce que devait être l'homme génie qui sait tirer du bois de tels accents. Chaque note me met en relation avec son âme, chaque trait m'emporte plus avant avec lui dans les régions suprêmes où il doit puiser sa grandeur et sa force. Si je voulais l'imaginer, j'en serais bien incapable, car il faut qu'il soit beau comme son chant lui-même. »

Fleur de Lotus s'est tue sur cette confession. Elle en a trop dit déjà et un regret transparaît sur ses joues pâles. Elle attend la parole de son père.

— Est-ce bien cette musique seule que tu aimes, ma fille ? interroge le mandarin après une hésitation pleine de crainte.

— Je ne sais au juste, mon père, et je ne puis, en vérité, faire la différence. Peut-être est-ce la musique seule ; peut-être est-ce aussi l'âme que j'ai senti vibrer dans le poème vague des sons. Vous avez sans doute raison, mon père, et vos yeux sont plus pénétrants que les miens. Votre question précise mon sentiment... c'est peut-être lui que j'aime...

Le vieillard, pensif, ajoute, comme se parlant en lui-même :

— Il faudrait savoir !

— Il faudrait savoir, répète l'enfant... ce doit être cela, et votre question aura hâté l'évolution de ma pensée ; oui, ce doit être cela... j'ai d'abord aimé la musique, pour la musique seule, puis j'ai dû, sans m'en rendre compte, aimer l'âme et supposer la forme matérielle de cette âme. Mon amour m'a lentement conduite du vague au précis, et, guidée par vous, mon père, s'est enfin éclairé. Je le vois, cet être chéri de toutes mes pensées, et peut-être aussi souffre-t-il, peut-être m'a-t-il vue et...

— Ma fille ! implore le vieillard.

Mais Fleur de Lotus semble ne pas l'entendre.

— ... M'aime-t-il? peut-être est-il pauvre! alors il a trouvé ce moyen de me faire savoir son grand amour. La musique est plus persuasive que les paroles ; c'est une langue plus pénétrante et plus chaste, elle était digne...

— Ma fille, arrête-toi !

— ... d'un tel amour. Oh! mon père ne saurait refuser après m'avoir guidée vers lui, et j'aurai, comme mes compagnes, un fiancé selon mon cœur... mon beau fiancé !...

— Ma fille, ma fille, tais-toi, tes paroles me montrent trop bien ma vanité dont l'âge et l'expérience auraient dû me préserver. Pourrai-je encore te sauver, pauvre enfant, du rêve horrible que j'ai semé dans ton âme ! Attends-moi, Fleur de Lotus, je vais le chercher, ce joueur de flûte dont les mélodies joyeuses ont chanté l'éclosion du malheur dans ma maison. »

Fleur de Lotus ne parle plus. Sans souffle, elle attend la révélation suprême. Son père est sorti. Elle écoute le battement de son cœur qui lui semble se ralentir à chaque secousse. Ses yeux d'améthyste plus clairs se sont fixés sur la porte, et une lueur de triomphe les illumine...

Hoang dinh Qui revient, traînant une sorte de gnome affreux qu'il jette d'un brusque effort auprès de sa fille. Le mandarin semble heureux, et c'est la voix joyeuse qu'il s'écrie :

— Regarde-le, ton musicien, fillette! Je t'avais bien dit qu'il était mauvais de rêver, regarde-le, ton musicien!

Fleur de Lotus regarde avec pitié le monceau de guenilles qui gît à ses pieds, puis éclate de rire.

— Relève-toi, ordonne-t-elle.

Le gnome se redresse, maladroit, avec une peur indicible au fond de son œil unique. Cet être est bancal et bossu. La peau noire de sa face se plisse en un rictus idiot que la frayeur n'arrête pas. Il considère l'un après l'autre le père et la fille, et son front bas se creuse de rides sauvages ; il a l'air d'une bête féroce plutôt que d'un homme, avec son maxillaire de brute, et, à la vue de Fleur de Lotus, ses dents produisent le râclement d'une scie.

— Mon père, dit la jeune fille, vous vous moquez ! Cela, ce pauvre cela, pourrait-il même parler ?

L'être ouvre la bouche comme pour répondre, puis les lèvres épaisses se rejoignent. Il tend sa chétive poitrine avec une sorte de fierté : il y a si longtemps qu'on ne s'est occupé de lui !

Le mandarin prend la main du monstre et tend cette main toute maigre, aux longs doigts, vers sa fille. La main tient une petite flûte de bambou. Il ordonne au gnome :

— Joue, joue l'air de l'amour !

L'être difforme porte la flûte à ses lèvres, puis la laisse retomber. Son œil, cet œil unique qui effrayait Fleur de Lotus, a changé d'expression. C'est une grande douleur qu'il exprime.

— Allons, ordonne Hoang dinh Qui, allons, ou je te fais bâtonner.

Mais la tête horrible et angoissée se balance désespérément. Elle semble dire :

« Pourquoi cette menace ? vous savez bien que je ne puis craindre la souffrance, puisque toute ma vie n'a été qu'une souffrance. Quelle chance affreuse voulez-vous donc tenter, et mon aspect ne devrait-il suffire à désabuser la jeune fille ? » Fleur de Lotus a compris, mais son âme est habituée aux caprices, elle s'entête à suivre celui-ci jusqu'au bout.

— Joue, dit-elle avec douceur, puisque mon père le désire !

Le gnome obéit cette fois, lentement, comme à regret. Une suprême hésitation arrête un instant sa poitrine, et, de la petite flûte de bambou s'envole dans sa ténuité cristalline la première note. Le son se prolonge, indéfini, comme si l'infirme avait peur de son œuvre. Un geste de la jeune fille le commande, et la chanson de l'amour vibre dans la chambre obscure.

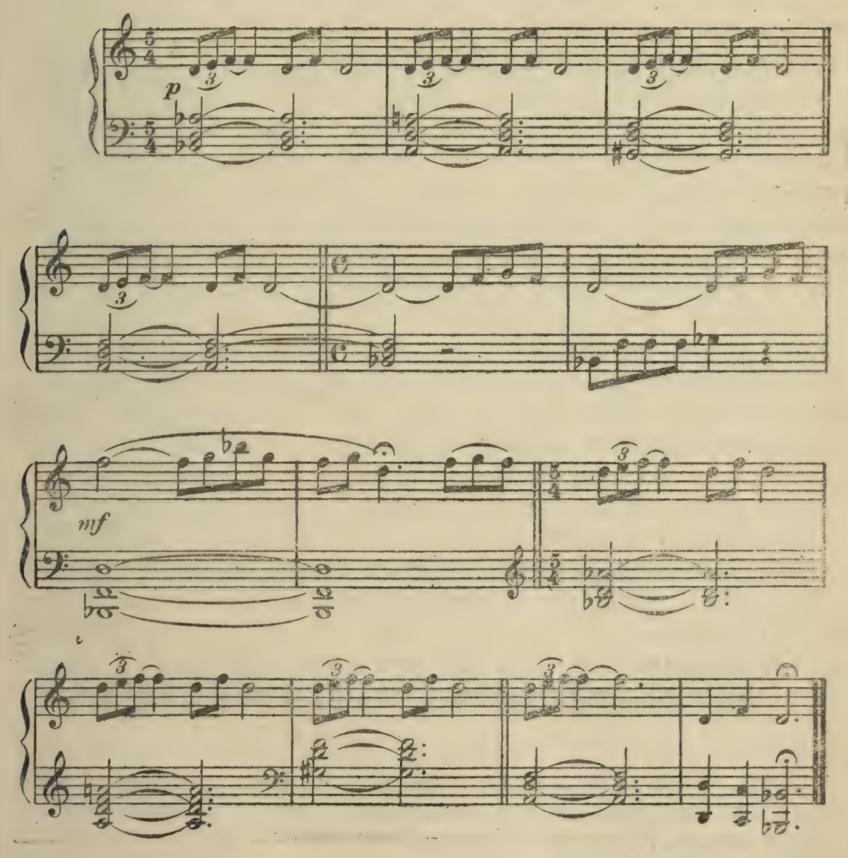
Fleur de Lotus est comme suspendue aux notes qui se suivent. Tout son être semble s'immatérialiser, se soulever à l'appel du chant aimé. Une main posée sur le lit de camp, les yeux fixés sur la flûte, comme pour y percevoir cette musique qui attire son âme de rêve, elle reste immobile, haletante. Enfin la mélodie s'atténue ; de très haute, elle descend au grave suprême et s'arrête. Et Fleur de Lotus, comme lasse, est retombée sur le

lit ; de sa poitrine où pointent deux seins menus sous le cache-seins de pourpre un soupir s'échappe avec la dernière note de la flûte.

Hang dinh Qui se penche sur son enfant. Il l'appelle ; c'est en vain. Le front de la jeune fille est plus pâle, ses yeux d'améthyste sombre se sont fermés, sa jolie bouche est figée en un sourire de grâce et d'anéantissement. Très calme, très heureuse, sa petite âme s'est éteinte, comme elle l'avait prophétisé, avec le rêve qui la faisait vivre.

Et le mandarin, se retournant, comme pour appeler au secours de son cœur défaillant, voit luire l'œil unique du gnome où naissent de grosses larmes.

LA MORT de FLEUR de LOTUS



Pol Varton.

Musique de Gaston Knosp.

L'HUMANISME MUSICAL

en Allemagne au XVIe siècle

INTRODUCTION A L'ÉTUDE DES ŒUVRES FRANÇAISES DE MUSIQUE « MESURÉE A L'ANTIQUE ».

L'humanisme, qui a imprimé sa marque sur toute la société du XVIe siècle, eut une grande influence sur les destinées de l'art musical. J'ai appelé *humanisme musical* les prétentions, qui se manifestèrent alors, d'imiter la musique de l'antiquité. C'est cet humanisme qui, en Italie, donna naissance à l'opéra et qui fit des poètes de la Pléiade française les collaborateurs des musiciens. Mais il exerça sur la musique une influence encore plus directe et plus précise en provoquant la création d'œuvres musicales extrêmement curieuses, où l'on prétendait imiter les rythmes mêmes du lyrisme antique. Tout ce développement artistique est dominé par l'idée grecque de l'union de la poésie avec la musique. Les humanistes, pour restaurer dans leur intégrité les œuvres des poètes anciens, furent naturellement amenés à les mettre en musique, et cette restauration devait leur paraître d'autant plus exacte que les modes ecclésiastiques étaient peu différents des modes grecs et que la mélodie nouvelle pouvait prendre son rythme dans le mètre même des vers. Cette musique fut écrite à quatre parties, c'est-à-dire dans un style assurément peu antique, mais fort en honneur au XVIe siècle, et qui paraissait le seul digne de la poésie des anciens. C'est aux humanistes allemands que l'on doit, semble-t-il, les premières tentatives de ce ce genre (1), et

(1) Elles ont été étudiées en Allemagne dans divers travaux de détail. Voir surtout : R. von Liliencron : *Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts.* (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, IIIe année (1887), pp. 26-91, avec les textes musicaux.) — B. Widmann : *Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof.* (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, V^e année (1889), Ier vol., pp. 290-321, avec les textes

l'étude en est singulièrement instructive pour qui veut comprendre l'originalité véritable des œuvres françaises de musique « mesurée à l'antique ».

A la fin du xv[e] siècle et au début du xvi[e], le célèbre humaniste Conrad Celtes (1) enseignait à Ingolstadt, à Augsbourg, à Nuremberg et à Vienne, où l'empereur Maximilien s'entourait d'un cercle de savants, d'artistes et d'humanistes. Son activité fut surtout remarquable à Ingolstadt : il y fit plusieurs séjours (en 1492 et en 1494-1497) et y fonda une société savante. Dans cette société, et à l'instigation de Celtes, fut composé un recueil de chants à quatre voix sur les mètres des odes et des épodes d'Horace et sur quelques autres genres strophiques anciens. Celtes les faisait chanter à la fin de ses leçons sur Horace, et c'est sous sa direction qu'ils paraissent en 1507, à Augsbourg, imprimés chez Erhard Œglin. Ce recueil porte le titre suivant : *Melopoiæ sive harmoniæ tetracenticæ super XXII genera carminum heroicorum, elegiacorum, lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum, per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis litterariæ nostræ musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositæ et regulate ductu Chunradi Celtis fœliciter impresse* (sic) (2). C'est la première musique à quatre voix sur des vers antiques. Erhard Œglin est le premier en Allemagne qui ait imprimé la musique avec des caractères métalliques mobiles, et cet ouvrage est le premier qui soit sorti de ses presses (3). L'auteur de presque tout le recueil est Peter Tritonius, originaire de l'Adige (*Athesinus*). Comme on peut le voir suffisamment par le titre, ces musiciens humanistes prétendaient respecter scrupuleusement, dans leur adaptation musicale, la quantité des syllabes et les mètres des vers antiques

musicaux.) — A. Prüfer : *Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts* (Inaugural dissertation), Leipzig, Poschel et Trepte, 1890, 8° (67 p. d'introduction et 235 p. de textes musicaux). Il m'a paru utile de coordonner pour le lecteur français les résultats de ces travaux en les complétant sur quelques points.

(1) 1459-1508. C'est lui qui a découvert l'œuvre de Hroswitha, et qui, le premier, a fait connaître la *Table de Peutinger*.

(2) J'en ai trouvé un très bel exemplaire in-folio, non mentionné par R. von Liliencron et provenant d'un tout premier tirage, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles (F. 2207). « C'est l'édition la plus rare, attendu qu'elle ne fut tirée, dit-on, qu'à huit exemplaires ; elle ne contient que *20 feuillets*. Deux autres éditions, l'une de 36 feuillets, l'autre de 44, ont été publiées dans la même année et tirées à un plus grand nombre. » *Catal. de la Bibliothèque Fétis*, p. 279.) Deux autres exemplaires, sinon du même tirage, du moins de la même année, se trouvent à la Bibliothèque Royale de Berlin et à la Hofbibliothek de Vienne.

(3) *Catalogue de la Bibliothèque Fétis* (Bruxelles, 1877), p. 278.

(*secundum naturas et tempora syllaborum et pedum*). C'est là d'ailleurs l'originalité essentielle de ces tentatives.

J'ai dit plus haut que cette musique était chantée à la fin des leçons de Celtes. On va voir ce caractère scolaire, pédagogique, se préciser et s'accentuer avec les autres tentatives du même genre qui sont venues à notre connaissance. L'usage se répandit, dans les écoles allemandes du XVI[e] siècle, de chanter pendant les intervalles des classes. On chantait de préférence de la musique métrique, sur des vers de poètes latins anciens ou modernes : c'était là une distraction profitable, car les élèves apprenaient ainsi, en se jouant, les règles usuelles de la prosodie latine et retenaient aisément les divers mètres employés par les poètes de l'antiquité. Bien plus, il arrivait que la piété y trouvât aussi son compte, car on faisait chanter parfois dans les écoles des hymnes et des chants religieux composés en vers métriques. Poussé à ce point de perfection, cet exercice avantageux avait une triple vertu pédagogique : hygiénique, instructif et édifiant, il était à la fois une récréation, un enseignement et une prière (1). C'est ainsi qu'en 1512, Martin Agricola, qui fut plus tard *cantor* à l'école de Magdebourg, publia sous le nom de *Melodiæ scholasticæ* des chants à quatre parties composés sur des hymnes de poètes latins anciens ou modernes (2).

Toutefois, dans ces récréations studieuses, les préoccupations humanistes semblent avoir primé tout souci d'édification, et, en fait, ce sont les chants profanes, composés sur de vrais vers classiques, qui ont laissé le plus de traces dans la production allemande de musique métrique. Les odes d'Horace sont toujours le thème favori des musiciens humanistes. En 1523, un règlement d'école de Zwickau, fixant l'emploi du temps pour la semaine, prescrit aux élèves de chanter toujours, avant de quitter la classe, quelque ode d'Horace à quatre parties (3). La même année, paraît à Vienne l'*Utilis et compendiaria introductio* (4) de Judenkunig, qui contient des *Harmoniæ super odis*

(1) Ce triple caractère est bien marqué par la phrase suivante d'une dédicace datée de 1556, qui se trouve dans l'édition de 1578 des *Melodiæ scholasticæ* de Martin Agricola : « Placere mihi solet usitata jam scholarum aliquot consuetudo, quod in lectionum intervallis Melodiæ nonnunquam intermiscentur. Nam et invocationis est exercitium, et nonnihil etiam reficit vires a contentione fatigatas, ut interim de quantitatum in syllabis cognitione nihil dicamus. » (Cité par Prüfer, p. 16, note.)

(2) Cette édition est indiquée par le *Lexicon* de Gerber. (Prüfer, p. 15.) On ne possède jusqu'à présent que l'édition de 1578.

(3) Prüfer, p. 9.

(4) Mentionné par Brunet, *Manuel du libraire*. Voici le titre exact : *Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamento jactoque facillime musicum exercitium, instrumentum et lutinæ, et quod vulgo Geygen nominant*

Horationis secundum omnia Horatii genera, etiam doctis auribus haud quaquam aspernendæ. En 1526, un nommé Michael, d'Augsbourg, publie 19 compositions sur les différents mètres d'Horace et elles sont réimprimées à Marbourg en 1531 (1). En 1532, une nouvelle édition des compositions de Tritonius paraît à Francfort-s.-Mein sous le titre suivant : *Melodiæ in odas Horatii et quædam alia carminum genera. Earundem argumenta, genus ac ratio : una cum insignioribus et odis et sententiis* (2).

Une preuve de l'importance de ce mouvement, c'est qu'en 1534 les mélodies de ténor (3) dont s'était servi Tritonius sont traitées à nouveau par l'illustre contrapontiste Senfl, qui y ajouta douze compositions sur des vers de Virgile, d'Ovide, de Catulle, de Prudence, etc. L'ouvrage parut à Nuremberg, chez Hieronymus Formschneider, par les soins de Simon Minervius (4), sous le titre suivant : *Varia carminum genera, quibus tum Horatius, tum alij egregii Poëtæ, Græci et Latini, veteres et recentiores, sacri et profani usi sunt, suavissimis Harmoniis composita, authore Ludovico Senflio Helvetio* (5)... Minervius fit précéder les compositions de Senfl d'une préface dont maints passages ont pour l'historien de la musique le plus haut intérêt. J'en extrais cette phrase suggestive, qui nous montre l'humanisme appelant la musique à son aide : « Voici qui m'a souvent stupéfait et même consumé de dépit : Il faudrait remonter bien haut pour trouver une époque aussi féconde en musiciens que la nôtre ; eh bien, aucun d'eux (que je sache) n'a prêté le secours de son art et de son génie pour réjouir honnêtement nos âmes à des hommes qui sont pour ainsi dire les collègues des musiciens, tant ils ont d'attaches avec eux ; aucun n'a adapté les modes de la musique aux mètres employés par les grands poètes et chantés par eux sur la lyre, avant Pierre Tritonius (6)... »

addiscitur labore, studio et impensis Johannis Judenkunig de Schbebischen (sic)...

(1) Ces éditions, dont on n'a retrouvé aucun exemplaire, nous sont connues par la préface d'une nouvelle édition de 1551-1552. Voir plus bas.

(2) Bibliothèque Royale de Bruxelles (F. 2208). L'exemplaire mentionné par R. von Liliencron (p 29, n. 1) se trouve à la Bibliothèque Royale de Berlin et porte un titre différent.

(3) C'étaient vraisemblablement d'anciens airs populaires de l'Allemagne. (*Catal. de la Bibl. Fétis*, p. 279.)

(4) Ce Minervius était un ami de Tritonius ; après la mort de ce dernier, et suivant son désir, il proposa à Senfl de traiter à nouveau ces mélodies adaptées aux odes d'Horace pour leur donner la consécration de son talent. Senfl accepta et lui envoya son œuvre pour qu'il en disposât à son gré.

(5) Un exemplaire complet de cet ouvrage se trouve à la bibliothèque de Munich. La Bibliothèque Royale de Berlin possède seulement la *Media vox*.

(6) *Illud certe et miratus sum sæpe, et destomachatus, in tam fœcundo, qui*

Ainsi c'était bien là une chose naturelle, attendue : poètes et musiciens devaient s'unir, et la musique devait redonner la vie aux beautés mortes des vieux poèmes.

Vers la même époque, la tentative est reprise par le grand organiste et compositeur Paul Hofheimer, qui, lui, comme Michael, crée une nouvelle partie de ténor. La mort (1537) l'empêcha d'ajouter à ses odes d'Horace des hymnes de Prudence, comme il se le proposait. Il légua son manuscrit à Jean Stomius, qui le publia en 1539 à Nuremberg en y ajoutant quelques odes de Senfl. Le but de cette publication est encore nettement pédagogique, et Stomius remarque dans sa préface que l'exécution de ces odes est un excellent exercice pour la jeunesse : « Non seulement elle y apprend parfaitement les poèmes à chanter, mais encore elle y prend le goût de la musique (1). » L'ouvrage parut sous le titre suivant : *Harmoniæ poeticæ Pauli Hofheimeri, viri equestri dignitate insignis, ac Musici excellentis, quales sub ipsam mortem cecinit, qualesque antehac nunquam visæ, tum vocibus humanis, tum etiam instrumentis accommodatissimæ* (2). On remarque que, même dans cette musique métrique, on pouvait, selon l'usage du temps, remplacer les voix par les instruments (*tum vocibus humanis, tum etiam instrumentis accommodatissimæ*).

Pendant cette même année 1539, Benedikt Ducis publie à Ulm ses *Harmonien über alle Oden des Horaz für drei und vier Stimmen der Ulmer Jugend zu gefallen in Druck gegeben.* Bien que Ducis appartienne à l'école des maîtres flamands, son œuvre, ayant paru en Allemagne, mérite d'être signalée ici. En 1551-1552, paraît chez Egenolph, à Francfort, une nouvelle édition des *Odes* de Michael avec une réimpression de celles de Tritonius et quelques compositions de Senfl et de divers autres auteurs. En voici le titre complet : *Geminæ undeviginti odarum*

nostra memoria fuit, proventu Musicorum, ut vix multis ante sæculis, neminem (quem sciam) extitisse, qui artem ingeniumque suum, conjunctissimo secum ordini ac propemodum collegis suis, ad honestam animi voluptatem, suppeditasset : hoc est, ea carminum genera, quibus summi poetæ usi fuerint, quæque ad citharam cecinerunt, musicis modis informasset, ante Petrum Tritonnium Athesinum.... » (Cité par R. von Liliencron, p. 30, n. 1.)

(1) *Tum ut poëmata ludenda ediscat, tum etiam amare incipiat Musicen.* (Cité par R. von Liliencron, p. 33.) *Ludendo* serait, semble-t-il, plus satisfaisant que *ludenda*. Le sens serait alors : « pour apprendre les poèmes *en se jouant.* »

(2) Réédité par R. von Liliencron. Une réimpression antérieure a été publiée par Achtleitner (Salzburg, 1868, chez l'auteur). Un exemplaire de l'ouvrage se trouve à la Bibliothèque Royale de Berlin. J'en ai trouvé un autre exemplaire, jusqu'à présent non mentionné, à la Bibliothèque Nationale de Paris. (Rés. p. Yc, 1148.)

Horatii melodiæ, quatuor Vocibus probe adornatæ, cum selectissimis carminum, partim sacrorum, partim prophanorum, concentibus: additis circa finem aliis item cantionibus, matutinis, meridianis et serotinis : Pædagogiis recte institutis, ac scholis quibuslibet pro exercenda iuventute literaria accommodatissimis (1)... Petrus Nigidius, professeur au *Pædagogium* de Marbourg, à qui l'on doit cette réédition, nous apprend dans la préface l'existence des deux éditions antérieures (1526 et 1531). Comme ces deux éditions sont épuisées et qu'il serait indigne de laisser tant de pauvres enfants privés, faute de livres, d'un si utile secours (2), Nigidius se fait un devoir de publier cette édition augmentée, qui doit avoir sa place, comme dit le titre, dans toute bonne maison d'éducation (*pædagogiis recte institutis*). En 1555, Jean Frisius publie à Zurich la deuxième édition de sa *Brevis musicæ isagoge*, augmentée de *omnia Horatii carminum genera*, *item heroica*, *elegiaca, etc.*, *quatuor vocibus ad æquales*, *in studiosorum adolescentum gratiam composita* (3).

A partir de cette date, les œuvres de musique métrique deviennent plus rares ; mais nous ne sommes pas en droit de supposer qu'il n'en ait point paru plus qu'il ne nous en est parvenu, et d'ailleurs celles que nous avons montrent clairement que les traditions de la pédagogie humaniste demeuraient toujours vivantes. En 1598, paraît à Mulhouse une nouvelle édition, augmentée, des chants scolaires de Martin Agricola, sous le titre : *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ* (4). Il faut noter ensuite une œuvre d'un caractère un peu différent, quoique analogue par son esprit : ce sont les compositions de Statius Olthof sur la *Paraphrase poétique des Psaumes* de George Buchanan. Buchanan avait composé en vers latins classiques, sur des mètres assez variés, une paraphrase des Psaumes qui parut pour la première fois sans musique en 1566 sous le titre de *Paraphrasis psalmorum poetica*. En 1585, l'humaniste Chytraeus en donna à Francfort une nouvelle édition avec des commentaires et avec les compositions d'Olthof, sous le titre suivant : *Psalmorum Davidis paraphrasis poetica Georgii Buchanani Scoti : Argumentis ac melodiis explicata atque illustrata*,

(1) Un exemplaire à la bibliothèque de Leipzig. La partie de ténor est datée 1552, les autres voix 1551.

(2) *Ob librorum penuriam tot pueros cum hic tum alibi tanta utilitate privari.* (Cité par R. von Liliencron, p. 34, n. 1.)

(3) Mentionné par Brunet (*Manuel du libraire*), qui donne l'ouvrage comme « rare ».

(4) Un exemplaire en quatre parties vocales à la Bibliothèque Royale de Berlin.

opere et studio Nathanis Chytræi (la vignette du titre représente David jouant de la harpe). Ces compositions ont toujours le même caractère pédagogique et sont exclusivement destinées aux écoles. Une préface de Chytraeus, qui ne se trouve que dans ses *Collectanea* (1), mais qui était déjà composée en 1584, ne nous laisse aucun doute à ce sujet. Dans une réunion de professeurs, la *Paraphrase* de Buchanan a été choisie comme texte d'explication pour la première classe, et l'on a demandé à Olthof de composer quelques airs rythmés sur les différents mètres poétiques qui s'y rencontrent (2). Ce sont encore des airs scolaires, tout comme les *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ* de Barthélemy Gese, qui paraissent à Francfort en 1609 (3) ; mais ici le compositeur supporte déjà plus impatiemment la contrainte de l'ancienne métrique, et le rythme musical est bien près de reprendre toute sa liberté. Aussi peut-on borner là cette rapide revue de l'humanisme musical en Allemagne.

Ce qu'il en faut retenir surtout, c'est l'importance de ce mouvement et son caractère essentiel.

Qu'il y ait eu là un mouvement considérable, la simple liste des ouvrages mentionnés le prouve avec une éloquence suffisante, surtout si l'on songe à l'existence possible, et très vraisemblable, d'œuvres entièrement perdues ou non encore retrouvées. On peut s'en rendre compte en parcourant le tableau suivant, où sont réunis dans l'ordre chronologique les titres des œuvres dont il a été question :

1507. Tritonius, *Melopoiæ sive harmoniæ tetracenticæ...*
1512. Agricola, *Melodiæ scholasticæ.*
1523. Judenkunig, *Harmoniæ super odis Horatiaonis.*
1526. Michael, *Undeviginti odarum Horatii melodiæ.*
1531. Michael, *Id.* (2e éd.)
1532. Tritonius, *Melodiæ in odas Horatii* (nouvelle édition des *Melopoiæ*).

(1) *In Georgii Buchanani Paraphrasin Psalmorum collectanea...* (Helborn, 1619.) Les mélodies des Psaumes y sont reproduites, avec quelques autres mélodies sur des odes d'Horace.

(2) *.....Inter alia... placuit prudentissimis Scholarchis, ut Paraphrasis Psalmorum Buchanani in prima classe proponeretur : ut nimirum ex ea pueri nostri, præter veram pietatem, et linguæ Romanæ puritatem, varias etiam carminum, maxime Lyricorum, dimensiones animo paulatim comprehenderent..... Interea ...., egi cum primario Scholæ nostræ Cantore, M. Statio Olthovio Osnabrugensi : ut triginta diversis, quæ in Buchanano continentur, carminum generibus, melodias certas, partim jam olim ab aliis usurpatas, nonnullas etiam a seipso modulatas, adjungeret.* (Cité par Widmann, n. 291, n° 3.)

(3) Prüfer, p. 26. Un exemplaire à la Bibliothèque Royale de Breslau.

1534. Senfl, *Varia carminum genera...*
1539. Hofheimer, *Harmoniæ poeticæ.*
1539. Ducis, *Harmonien über alle Oden des Horaz.*
1551-1552. Michael et Tritonius, *Geminæ undeviginti odarum Horatii melodiæ* (nouvelle édition).
1555. Frisius, *Omnia Horatii carminum genera, item heroica, elegiaca, etc.*
1578. Agricola, *Melodiæ scholasticæ* (2e éd., augmentée).
1585. Olthof, Musique pour la *Paraphrase poétique des Psaumes.*
1609. Gese, *Melodiæ scholasticæ.*

Ainsi, en abordant l'étude des œuvres françaises de musique « mesurée à l'antique », on se souviendra que la musique métrique était couramment pratiquée en Allemagne depuis le début du XVIe siècle. Mais, si l'on n'a pas oublié le caractère essentiel de cette musique allemande, en la mentionnant à sa place on ne fera que mettre mieux en lumière l'originalité radicale de la musique « mesurée » française.

En effet, le trait commun de toutes ces tentatives allemandes, c'est leur caractère pédagogique. Cela ressort suffisamment, je crois, de la rapide étude qu'on vient de lire. Cette musique est faite pour les écoles : son principal but, son but avoué, c'est d'apprendre à des élèves les différents mètres de la poésie antique, les *genera carminum*, selon l'expression que l'on rencontre à tout instant dans les titres et dans les préfaces Il y a autant de chants à quatre parties dans l'œuvre du musicien qu'il y a de genres métriques dans le texte latin donné, autant et pas plus. La même composition, j'allais dire le même timbre, sert pour tous les poèmes de même genre (1). Bien plus, il arrive parfois que l'on désigne par le simple terme de *genus carminum*, genre métrique, la composition musicale elle-même (2). Pour atteindre ce but pédagogique, une musique savante et raffinée n'était pas nécessaire : elle eût été plutôt nuisible. La musique métrique allemande est simple et facile ; aussi bien est-elle sans prétentions : « Ces chants faciles et simples, dit la préface des compositions d'Olthof, trouveront sans doute de nombreux

(1) S'il en fallait une nouvelle preuve, on la trouverait dans le titre complet des *Harmoniæ* de Judenkunig. « *Nota tamen.... quæcumque ejusdem generis sunt carmina, sub una eademque harmonia fidibus esse pulsanda.* » (Cité par Brunet, *Manuel du libraire.*)

(2) Le règlement d'école de Zwickau (1523), cité par Prüfer (p. 9), recommande aux élèves de chanter à quatre voix, après la classe, un *genus carminis* (*ein genus Carminis .. Horatij oder dessgleichen... mit vier stymmen singen*).

critiques parmi les dilettantes qui recherchent uniquement la volupté de l'oreille (1). » Le goût musical est nettement subordonné aux préoccupations pédagogiques.

Il n'en est pas de même dans les œuvres françaises de musique « mesurée à l'antique ». Sans doute, en France aussi, on chanta les vers des poètes latins, bien que cet usage semble y avoir laissé moins de traces. Le passage suivant de Montaigne (2) suffirait à le prouver : « Quant à moy, je ne m'estime point assez fort pour ouyr en sens rassis des vers d'Horace et de Catulle, chantez d'une voix suffisante par une belle et jeune bouche. » Goudimel mit en musique « toutes les odes d'Horace qui sont d'un genre métrique différent (3) », et l'on voit par là que son intention semble être tout à fait analogue à celle des humanistes allemands. Mais c'est ailleurs qu'il faut chercher les véritables œuvres françaises de musique rythmée sur les mètres anciens ; c'est dans les compositions des Mauduit, des Le Jeune, des du Caurroy, sur les *vers mesurés* français. Il y eut là un mouvement artistique considérable, entièrement original, et qui n'a pas d'analogue dans les tentatives allemandes du XVI[e] siècle (4). La vraie musique humaniste française, celle des *vers mesurés*, présente avec les essais des humanistes allemands une différence radicale : en Allemagne, cette musique était faite pour les écoles ; en France, elle est faite pour les gens du monde. En Allemagne, elle avait un caractère surtout pédagogique ; en France, elle est proprement artistique. Les Allemands mettaient sur des vers latins une musique relativement simple ; les Français mettront une musique savante et ornée sur des vers français construits d'après les règles de la métrique grecque et latine (5).

(1) Widmann, p. 294, n° 3 : « *Ad symphonias quoque istas faciles et simplices quod attinet. Momi itidem forte non pauci, qui scilicet in Musica tantum pruritus aurium rationem putant habendam, se offerent* .. »

(2) *Essais*, II, XII (*Apologie, de Raimond Sebond*) ; éd. Motheau et Jouaust, t. II, p. 302.

(3) *Q. Horatii Flacci poetæ lyrici odæ omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactæ.* (Paris, 1555.) D'ailleurs Goudimel ne semble pas avoir respecté la prosodie des vers anciens. Car nous savons, sinon par son œuvre même, qui n'a pas été retrouvée, du moins par une intéressante indication de Salinas, qu' « il a plutôt observé les durées réclamées par la mesure que la quantité des syllabes », *potius tempora numero debita quam syllabarum quantitatem observavit.* (Cité par Pedrel, *Folklore castillan du* XVI[e] *siècle*, Sammelbände der intern. Musikgesellsch., 1900, p. 399.)

(4) C'est M. de Liliencron lui-même qui me l'a déclaré. Qu'il me soit permis de remercier ici M. de Liliencron, qui a bien voulu me communiquer personnellement de précieux renseignements sur l'humanisme musical en Allemagne.

(5) Ces *vers mesurés*, mis à la mode par Baïf, n'eurent vraiment du succès

La grande nouveauté de cette imitation française de la musique ancienne, c'est précisément qu'elle est française : si le rythme est antique, le poème est moderne et écrit dans notre langue nationale. Aussi, au lieu d'exercices d'écoles, ce sont de délicieuses chansons d'amour, tour à tour ardentes ou mignardes, où se reflète encore l'âme fantasque et sensuelle de la cour des derniers Valois.

PAUL-MARIE MASSON.

que grâce à la musique. Les musiciens des *vers mesurés* français ont aussi mis en musique des Psaumes en vers latins métriques. Mais ces œuvres, d'ailleurs composées sur des vers latins modernes, se rattachent par tous leurs caractères au mouvement des vers mesurés. De plus, ce sont de véritables œuvres d'art, qui n'ont rien de scolaire, et enfin elles sont en assez petit nombre dans la musique mesurée française, qui reste essentiellement la musique des vers mesurés français.



LES ORIGINES DES MAITRISES D'ÉGLISE [1]

On désigne communément sous le nom de *maîtrise* (ou encore *psallette*, *manécanterie*) le groupe d'enfants et d'hommes chargés d'exécuter dans les églises certaines pièces de l'office divin, et particulièrement les chants liturgiques harmonisés à plusieurs parties ainsi que les compositions polyphoniques.

L'usage de chants confiés à des enfants est des plus anciens dans l'Église chrétienne ; avant l'introduction de la polyphonie, nous constatons déjà l'emploi de ces voix dans la liturgie. Aussi, une étude sur la formation des maîtrises doit-elle s'ouvrir nécessairement par celle des *scholæ* qui les précédèrent de longue date.

I

Les renseignements un peu précis que nous ayons sur l'organisation du chant dans les églises nous reportent aux IVe et Ve siècles. Les chantres chrétiens se trouvaient musicalement en face de plusieurs courants, dont nous retrouvons très aisément la trace dans le répertoire romain (ou grégorien) : 1° l'art grec, subordonné au syllabisme ou quasi-syllabisme, avec une grande eurythmie dans l'équilibre des périodes (la chanson funéraire de Tralles, par exemple) ; 2° l'art juif liturgique, aux lointaines origines, caractérisé par l'alternance du récitatif et de la vocalise libre ; les chrétiens, ayant substantiellement conservé le rituel juif, furent tout naturellement amenés à garder aussi la tradition cantorale de l'ancien culte israélite ; 3° les développements divers des styles précédents, représentés surtout au

(1) Résumé du cours fait par M. Amédée Gastoué à l'École des Hautes Études sociales, novembre 1906. Nous publierons régulièrement soit le résumé, soit la matière même de tous les cours qui se feront à la section de musique de cette école.

IVe siècle, le premier par la *citharodie*, où la rythmique libre et la résolution des valeurs longues étaient de règle, le second par les *incantations* magiques et gnostiques, où la vocalise expressive, mélodique, est élevée à la hauteur d'un rit (1).

Dans les unes comme dans les autres formes musicales issues de ces diverses sources, l'*accent tonique* ou grammatical prend une importance considérable : on va bientôt, vers l'an 400, jusqu'à le considérer comme la base et le point de départ de toute forme rythmique. De là le développement de la musique chrétienne à travers tout le moyen âge.

A priori, il paraît y avoir quelque paradoxale témérité, quelque naïveté, à parler ainsi de la musique au VIe siècle.

De loin, une époque se présente à nos regards, vaut surtout par les événements principaux qui l'ont caractérisée aux yeux des générations postérieures. Or, ce siècle est celui où les barbares se fixent définitivement sur le sol de l'empire romain ; le siècle où l'Afrique proconsulaire perd jusqu'au souvenir de ceux qui détruisirent autrefois Carthage ; où les vestiges de Rome antique elle-même s'effacent sous la domination des Goths, troublée à son tour par les calamités naturelles, les inondations, les épidémies terribles.

Il semble qu'une ombre épaisse descende sur tout art, pour préparer comme la gestation d'un renouveau intellectuel qui ne se produira que dans plusieurs siècles.

C'est vrai, mais le VIe siècle est aussi celui qui vit l'apogée de Byzance et la grande splendeur du culte chrétien ; c'est le temps où les barbares se civilisent au contact des débris de l'antiquité et dans la connaissance de la morale nouvelle ; c'est le moment, avec les rois mérovingiens, où commence l'indépendance de la France.

Mettons-nous donc bien en face de la réalité. Sans doute les coutumes que chérissait l'antiquité païenne ont en partie disparu ; il n'y a plus de ces grands jeux civils ou religieux qui préoccupaient les membres de toute une nation, ceux du moins auxquels on reconnaissait le titre de citoyen ; les théâtres, les cirques, sont en grande partie détruits.

Mais, là où ces édifices sont ruinés, comme dans les Gaules, les rois semi-barbares s'efforcent de les restaurer ; ils s'enquièrent de musiciens et de chanteurs en possession de l'art romain, pour leurs fêtes, devenues royales, de civiques qu'elles étaient auparavant, tout en restant populaires.

Pour la masse, il y a encore les grandioses cérémonies de

(1) On me permettra de renvoyer, pour plus amples détails, aux *Origines du chant romain*, gr. in-8° de 300 pages ; Paris, Picard.

l'Église, qui groupent le Goth et le Romain, le vainqueur et le vaincu, le civilisé et le civilisateur, dans l'unité d'un même culte, témoignage d'une même croyance.

Et si ces messes, ces vigiles, ces processions de la ville papale, font oublier les jeux du cirque, à l'autre bout de l'empire Byzance les rappelle en des courses fameuses que nous connaissons tous.

Les invasions des barbares ont précipité la conversion au christianisme des peuples de l'empire romain. Les grandes cérémonies païennes, de plus en plus délaissées, bientôt supprimées, ont jeté dans la circulation les citharèdes, les joueurs d'aulos et d'orgue, que les fêtes civiles elles-mêmes ne sollicitent plus guère, sauf à Byzance.

Par contre, le culte chrétien, n'admettant que l'art vocal, et y faisant, dans une certaine mesure, participer le peuple, ce côté de la musique se développe et se transforme ; l'Eglise restant seule gardienne des beaux-arts, l'organisation de la musique religieuse est devenue une des premières préoccupations des pontifes.

Au seuil de la période historique qui va nous occuper, la principale manifestation d'art musical, celle dont nous étudierons les progrès, c'est le chant liturgique des églises chrétiennes, et particulièrement de celles qui rayonnent autour de Rome, restée, pendant tout le haut moyen âge, le centre de l'Art.

A cette première époque, le soin et la direction du chant sont confiés au diacre ou à l'archidiacre qui préside à la *schola lectorum*, école des jeunes lecteurs ou étudiants. Les inscriptions, les épitaphes, nous ont conservé les noms de quelques-uns parmi ces diacres-musiciens ; c'est par exemple, à Rome, Léon, devenu plus tard évêque ; Redemptus, qui, âgé, modulait encore, d'une « voix douce comme le miel, les chants prophétiques » ; Sabinus, qui « chantait les psaumes avec de riches mélodies et des sons variés ». Plus tard, encore, c'est un de leurs successeurs, Grégoire, qui devient pape, et le meilleur éloge qu'on puisse faire au pontife Hormisdas, chanteur habile, c'est de le féliciter d'imiter Grégoire.

A mesure que le chant prend de l'importance, la *schola* des lecteurs devient plus importante. Bien qu'au VIe siècle, à Paris, elle fût encore sous la direction des diacres, ailleurs, à Lyon, en 552, nous trouvons un chef spécial à cette corporation, le *primicier*.

C'est à la même époque qu'apparaît le nom de *manecantio* pour désigner certains chants de l'office du matin, aux fêtes, exécutés par les enfants, dont la réunion prend de là le nom

de *manecantaria*, qu'elle a gardé en plusieurs villes du midi de la France (1).

On cite un primicier de la *schola* de Milan, du nom de Maternus, qui s'attira l'éloge charmant, sur son épitaphe, d'avoir su se montrer digne de son nom en dirigeant « maternellement les jeunes chanteurs qui lui sont confiés ».

Dans l'Église d'Afrique, au moment de sa ruine par les barbares, nous savons que de nombreux « petits enfants lecteurs », *lectores infantuli*, chantaient parmi le clergé de Carthage. Un fait touchant est conté par Victor de Vite, dans son histoire de l'invasion des Vandales. Un *lector* chantait, monté à la chaire ou ambon, la mélodie alléluiatique, tandis que les barbares firent irruption dans l'église; sans se troubler, le jeune soliste continuait de dérouler ses vocalises jusqu'à ce qu'un des assiégeants, exaspéré, l'eût percé d'une flèche; « le livre lui tomba des mains, et lui-même tomba mort à côté ».

A partir de l'époque grégorienne, nous voyons la *schola lectorum* de Rome transformée en *schola cantorum*, et les diacres définitivement déchargés du soin du chant. L'école des chanteurs est désormais ainsi formée: des enfants sont choisis dans les autres écoles, parmi ceux qui ont le plus de dispositions pour la musique. Admis à la *schola cantorum*, ils en deviennent pensionnaires, pour la durée de leurs études littéraires et musicales. A leur tête, il y a quatre sous-diacres, *paraphonistes*, dont le premier porte le titre de *primicier* et le second celui de *secondicier ;* celui-ci est chargé de remplacer l'autre, et lui succède de droit. Tous sont soumis à un dignitaire ecclésiastique, l'*archicantor*, le « préchantre » de nos églises françaises.

L'enseignement musical comprend : la lecture, la diction, le chant, l'étude de la rythmique, celle de la modalité avec les trois genres de la musique antique : diatonique, chromatique, enharmonique, qui subsistèrent plus ou moins jusqu'au XIe siècle, celle de la transposition par le système des *tropes*. De plus, tous apprenaient le répertoire par cœur, chantant à l'office sans livre ; seul, le directeur ou le soliste avait en main une copie du chant. Au cours ou à la répétition, on s'aidait du *monocorde*, dont les notes-lettres A, B, C, D, etc., servaient à l'étude des chants ; mais, dans le livre ou *cantatorium* servant à l'exécution, les mélodies étaient écrites avec cette notation usuelle que nous appelons aussi *neumatique*, notation qui n'exprime pas par elle-même les intervalles à franchir, — on les avait appris au cours, — mais le groupement des notes et les ornements vocaux.

(1) Cf. *Histoire du chant liturgique à Paris*, in-8° de 86 pages ; Paris, Poussielgue.

Telle était l'organisation de la *schola* de Rome, qui servit de modèle pour la fondation ou la réforme des autres.

II

A partir du IXe siècle, deux faits nouveaux vont contribuer à la transformation de l'art musical : l'introduction du répertoire romain dans tout l'Occident avec la fondation de nombreux chœurs ; le développement de l'*organum* ou contrepoint vocal primitif, dont les origines remontent à l'art antique, depuis l'archaïque *antiphonie* à la quinte ou à l'octave, en passant par le jeu à deux parties que les joueurs d'orgue ou de cithare accoutumaient de donner sur leurs instruments.

A cette époque, on considérait déjà comme une très ancienne habitude d'exécuter en *organum* certains genres de mélodies. Un grand chœur, par exemple, chantait à l'unisson, auquel se mêlait la consonance de quinte dite par quelques voix : l'effet devait être analogue à celui de certains corps sonores, qui accusent nettement le troisième harmonique, sans étouffer pour cela l'effet de la fondamentale, comme divers jeux d'orgue. Un chroniqueur nous dit formellement que cet « art d'organiser » avait été apporté en France par les chantres romains venus chez nous au temps de Pépin le Bref et de Charlemagne.

Cependant, il y avait aussi d'autres variétés d'*organum ;* elles allèrent se développant jusqu'à nécessiter la formation d'un petit groupe de chanteurs spéciaux, nommés pour cette raison *organistæ.* Ces exécutants n'étaient pas toujours vus d'un bon œil par le primicier ou le préchantre : témoin la curieuse histoire arrivée vers l'an 1050 à Saint-Maur-des-Fossés, près de Paris.

Un certain Hilduard, alors préchantre de cette abbaye célèbre, était un homme d'une respectable vieillesse. Or, à un jour de fête de saint Babolein, patron de l'église, après la douzième lecture de l'office nocturne, « quatre frères, comme de coutume, se tenant devant l'autel, chantaient avec des vocalises et un *organum* le répons : *Sancte Dei confessor,* portant leurs voix extrêmement haut. L'aurore vient à luire, qu'ils chantaient encore. Alors le chantre susdit, pris subitement du fiel de la colère, sauta au milieu du chœur, et, arrêtant violemment le répons, il recommença à le chanter [en chant ordinaire]; mais il ne put prévaloir contre eux. Quand il vit qu'il était dépassé, et que les choristes poursuivaient autre chose que ce qu'il avait commencé, il se mit à proférer des injures contre saint Babolein, hurlant que tant qu'il vivrait il ne permettrait

pas qu'on chantât dans cette église de pareilles inventions d'un Odon quelconque. Là-dessus, il alla se coucher, et s'étant enroulé la tête, s'endormit. » Le pauvre homme en mourut, car une fièvre maligne se déclara, qui l'emporta au bout de vingt-six jours.

Cet « Odon quelconque » était vraisemblablement Odon II de Saint-Maur, appelé aussi de Cluny (1), et précisément l'un des maîtres de l'*organum* en ce temps († vers 1030).

On a vu comment les chanteurs « organistes » portaient leurs voix extrêmement haut : les exemples qui nous ont été conservés montrent en effet que dans les pièces de ce genre à deux, trois ou quatre parties, la voix du dessus, confiée à ce qu'on a depuis nommé *haute-contre*, s'élevait jusqu'aux limites extrêmes de la voix d'homme la plus aiguë. Comme déjà nous le savons par le traité d'Odon ci-dessus nommé, on se servait de la différence qui existe entre la hauteur des voix d'enfant et d'homme pour apprécier diverses combinaisons, il parut sans doute assez normal d'agréger aussi des enfants à la « chapelle » des organistes.

D'abord, ce ne furent que des délégations, pour ainsi dire des jeunes chanteurs de la *schola*, et tout à fait par exception. Ainsi, dans les anciens livres de chant de Notre-Dame de Paris, on marque déjà, au XIII[e] siècle, les versets qui doivent être « organisés » par les enfants. Cette église fut du reste celle où l'*organum* se développa le plus à partir du XI[e] siècle, avec Leo Leoninus, le premier qui ait écrit un recueil de chants ainsi traités, *liber organi ;* avec surtout son successeur, Perotin, dit « le Grand », qui employa pour la première fois une notation proportionnelle et mesurée ; avec Robert de Sabilon, Pierre de la Croix, etc., dont les noms furent longtemps considérés comme ceux des plus habiles musiciens de ce temps.

Cependant, pour rester à Paris, en prenant comme type ce qui y fut fait, nous voyons que la *schola* de la cathédrale y était devenue d'une importance considérable ; dès la fin du IX[e] siècle, les élèves y accouraient en foule, attirés par la renommée des maîtres, si bien qu'à l'époque de Philippe-Auguste, les « escoles Sainte-Marie », comme on disait, comprenaient un nombre d'écoliers fort important pour toutes les branches de l'enseignement. Il en résultait de nombreux inconvénients : pour y remédier on transporta l'ensemble des classes, l' « universitas », sur la rive gauche, et l'Université de Paris fut ainsi créée. On ne conserva à Notre-Dame que les enfants

(1) Ne pas le confondre avec saint Odon de Cluny († 943), également musicien.

nécessités par le service musical de l'église : ce fut le type nouveau qui donna naissance aux maîtrises d'église.

Il suffisait de donner à ce nouveau groupement une existence autonome, et lui conserver, ou mieux lui transférer quelques-uns des privilèges de l'antique *schola*, en assurant à ses maîtres et élèves des moyens de vivre. Les enfants, du reste, étaient peu nombreux, de six à huit, mais recrutés avec grand soin, et l'étude de la musique et des lettres les occupait jusqu'au jour où, la voix muant, on les envoyait terminer leurs humanités dans un collège ; après quoi ils pouvaient devenir *organistes, machicots* ou *clercs de matines*, et aspirer à un canonicat dans « l'illustre église de Paris ».

Une prébende, d'ailleurs, était spécialement affectée à leur entretien, et ils participaient à certains privilèges des chanoines, le dernier reçu parmi les plus jeunes membres du chapitre ne faisant que précéder le plus ancien des enfants, ou *spé*.

A l'intérieur de la « maison des enfants », des orgues les aidaient à étudier le *déchant* et l'*organum* vocal, sous la direction d'un des élèves organistes, ordinairement un ancien élève. C'était comme un avancement dû au mérite, et les maîtres de chant des enfants étaient ainsi recrutés sur place : au XVI[e] siècle seulement, lorsque la polyphonie devient très importante avec l'école de Josquin de Prés, on est obligé de chercher parfois au dehors des « maîtres de la symphonie des enfants ».

Les études étaient ordonnées, au point de vue matériel, sur un horaire très régulier, coupé de récréations ; de nombreuses fêtes, et même des représentations théâtrales, rompaient la monotonie de l'année scolaire (1).

AMÉDÉE GASTOUÉ.

(1) Pendant ces conférences, plusieurs spécimens de chants furent interprétés par M[me] Amédée Gastoué. Comme pièces sérieuses ou liturgiques : la délicieuse communion grégorienne *Passer invenit ;* l'introït *In Deo laudabo ;* les deux mélodies vocalisées du *Dirigatur* et de l'*Alleluia* de Pâques. Comme pièces de caractère récréatif : trois mélodies du XII[e] ou du XIII[e] siècle : *Ecce tempus gaudii*, chant d'écoliers pour les vacances de Pâques ; *Leto leta concio*, noël ; *Salve stella*, sorte de ronde populaire à la Vierge, rappelant les bourrées limousines ; *Quæ bonitas*, fragment d'un mystère (XI[e] siècle) où l'expression atteint à un haut degré d'intensité ; le *conductus* de la fête « des Fous », *Orientis partibus* (XII[e] siècle), et le *superius* du charmant épithalame en forme de chanson *Io, io, hymen, hyménée* (ses autres parties étant réduites au piano), composé pour un mystère de sainte Cécile par Abraham Blondet, ancien spé de la *schola* parisienne (XVI[e] siècle).

CURIEUSE VARIANTE D'UN LIVRET DE BERLIOZ [1]

Les lecteurs des articles de M. Tiersot se rappellent certainement qu'il proclamait naguère : *dans les* Francs-Juges, *aucune* Marche des gardes, *néanmoins on entend cette* Marche *une seconde fois*.

Ces deux propositions, qui semblent assez contradictoires, se faisaient vis-à-vis (et elles continuent) sur une même page du *Ménestrel* (1906, p. 240).

Toute polémique cessant, voici la question :

Berlioz avait dit à Damcke que la *Marche au supplice*, intercalée dans la *Fantastique*, venait des *Francs-Juges*. — Par ailleurs, le manuscrit de la *Fantastique*, — manuscrit que je crois assez bien connaître, — est une irrécusable preuve de cette provenance. Je le répète : M. Malherbe, à son heure, publiera une étude détaillée et un fac-simile photographique.

Donc, aucun doute possible.

Mais M. Tiersot a voulu être plus berlioziste que Berlioz et que le manuscrit même.

Devant le manuscrit, ainsi qu'il l'a raconté très naïvement, il est tombé en extase : il a vu les seules choses conformes à sa foi. — Admirons cette bienheureuse candeur et ces ravissements, purs de tout sens critique.

(1) On sait qu'une ardente querelle, où les mots vifs ne manquèrent pas, s'éleva récemment entre nos confrères MM. Charles Malherbe, Julien Tiersot et Adolphe Boschot. — Un livre de ce dernier la fit naître.

Dans *la Jeunesse d'un Romantique*, M. Boschot relate, d'après le manuscrit de la *Symphonie fantastique*, que Berlioz a converti une *Marche des gardes* en *Marche au supplice*. Le rappel de l'*idée fixe*, assure encore M. Boschot, se lit sur une collette, ce qui prouve, par la graphie même combien l'*idée fixe* est différente du *leitmotiv*.

Dans *le Ménestrel*, M. Tiersot a contesté les dires de M. Boschot.

D'où polémique, dans laquelle intervint M. Ch. Malherbe, propriétaire du manuscrit.

Aujourd'hui, M. Boschot, éloigné de Paris pendant quelques mois, nous communique l'article ci-dessus.

N'ayant rien vu, il voulut prouver qu'il était *impossible* que la fameuse *Marche* vînt des *Francs-Juges*.

Pour cela, il prit en mains *une copie* du livret (manuscrit du Conservatoire) ; il fit l'appel des figurants et des comparses, et ne vit pas de *gardes ;* il regarda les indications de musique de scène, et ne vit pas de *marche*. Si bien qu'il put conclure sans aucun effort : il n'y a pas de *Marche des gardes*. (*Ménestrel*, p. 244, colonne de gauche.)

Cette démonstration est bien simple, et c'est même la seule que M. Tiersot ait trouvée.

Par malheur, elle ne résiste pas à l'analyse.

En effet, que me répondra-t-il si je lui dis :

— « Il n'y a pas de *Marche parce qu'il n'y en a plus*. Le livret que vous étudiâtes (trop vite !) est une copie *postérieure* à l'enlèvement de la *Marche des gardes*. Mais cette *Marche* a fait partie d'une leçon des *Francs-Juges antérieure* à cette copie du livret. Et la preuve, c'est que dans cette copie même il est question d'un *rappel* de la *Marche*. » (*Ménestrel*, même page, colonne de droite.)

En d'autres termes :

— « Sur le livret, ces mots *rappel de la Marche des gardes* sont comme une trace qui prouve qu'il y eut cette *Marche* dans les *Francs-Juges*. Et, si vous ne voyez plus le livret mentionner cette *Marche* même, c'est parce que Berlioz l'avait déjà enlevée. »

Je ne développe pas. Mais l'aspect de la copie du livret, sa grande propreté, montrent que Berlioz a peu travaillé d'après elle, et sur elle. Ce texte n'est pas du tout l'un des premiers en date. Les inscriptions de Berlioz dans la marge, *Musique faite...*, *Musique faite*, sont les indices qu'il s'est servi de ce texte lorsqu'il y avait déjà beaucoup de « musique faite », lorsque la *Marche*, comme nous le constatons, n'était déjà plus dans les *Francs-Juges*.

Ainsi, l'on vient de voir comment M. Tiersot ni personne ne peut dire : « La *Marche au supplice* ne vient pas des *Francs-Juges*, car dans ceux-ci il n'y a pas de *Marche*. » Tout au contraire, il y avait une *Marche des gardes*, et celle-ci fut enlevée. D'autre part, cette *Marche des gardes* est la *Marche au supplice :* faut-il encore répéter que Berlioz l'avait confié à Damcke, et que le manuscrit même en porte la preuve ?...

Ainsi encore on vient de voir comment M. Tiersot, avant de tourner le dos à la vérité et de s'en écarter à grandes enjambées, a passé tout près d'elle quand il constatait, d'après le livret même : « aucune *Marche des gardes*, mais un *rappel* de cette *Marche*. » — Cela était illogique, donc il fallait l'analyser, au lieu de partir en guerre contre des confrères moins pressés,

c'est-à-dire plus minutieux. A commenter la contradiction fournie par une copie de livret, cette contradiction même serait devenue, comme je viens de le montrer, une nouvelle preuve d'une chose vraie et que l'on sait par ailleurs.

Bien plus, était-ce là une analyse si délicate, et qui demandait tant de subtilité ?

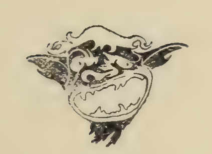
Supposez que vous entriez dans un salon : vous y êtes seul, mais vous remarquez, sur un fauteuil, la canne d'un de vos amis. Faut-il être un Machiavel pour conclure : « Un tel était là, mais j'arrive quand il n'y est plus » ?

Si M. Tiersot avait réfléchi, comme je croyais l'y inviter naguère en lui signalant que sa logique était un peu trop personnelle, sans doute aurait-il raisonné ainsi :

— « Le *rappel* de la *Marche des gardes* prouve qu'il y en avait une ; or, je ne la vois pas dans le livret : c'est donc qu'elle n'y est plus. Et cette copie est *postérieure* à l'enlèvement de la *Marche.* »

Tout cela est l'évidence même. M. Julien Tiersot le reconnaîtra, j'en suis sûr. Ainsi pourra-t-il corriger une grosse erreur de ses *Berlioziana*, et aussi attendre avec moins d'impatience et de fièvre le fac-simile du manuscrit même.

ADOLPHE BOSCHOT.





REVUE DU MOIS

MUSIQUE MODERNE.

Conservatoire. — Œuvres de Guy Ropartz.

La Société des concerts nous a conviés et reconviés à l'audition de la *Troisième symphonie* de Guy Ropartz, victorieux du prix Crescent. Le public a fait à l'œuvre un accueil enthousiaste ; ce ne fut pas l'élégant, le discret, l'amorphe crépitement qui accompagne d'habitude l'exode des crinipotents virtuoses ou des belles solistes : ce fut le joyeux tumulte des meilleurs jours de Colonne.

Nous n'avons pas joint nos applaudissements à ceux de la salle. L'œuvre, à coup sûr, est honorable et plus qu'honorable : elle témoigne d'une grande science et d'un grand travail. M. Guy Ropartz fut à bonne école et sa symphonie prouverait (si tout le monde n'en était depuis longtemps persuadé) qu'il est difficile de mieux posséder les ressources intrinsèques de son art et de mieux connaître le doigté du plus beau des instruments, l'orchestre symphonique. Nous devons aussi savoir gré à M. Ropartz de l'œuvre de décentralisation artistique qu'il a entreprise et portée si haut : nos lecteurs savent quels sont les concerts qu'il organise et dirige à Nancy. Il me paraît, à ce propos, que nos célèbres sociétés parisiennes, et en particulier celle à qui j'ai mission de dispenser éloges ou blâmes, gagneraient beaucoup à rapprocher un peu leurs programmes de ceux du provincial conservatoire, qui fait une large place à l'auteur de la *Matthäus Passion* et au maître César Franck. Or, pour nous, pauvres Parisiens, nous avions l'an dernier le plaisir de lire enfin sur une affiche blanche :

« *Aria* de la *Suite en ré* (Bach). *Première audition au Conservatoire !!!* — On n'a pas idée de ça en province !

Et malgré nos préventions favorables, nous n'avons pas joint nos applaudissements à ceux de la salle. Avec son puissant orchestre, ses chœurs et

son quatuor vocal, la symphonie est longue et ennuyeuse : le finale de la *Neuvième* ne constitue, à notre sens, ni un exemple ni une excuse pour les compositeurs qui introduisent les chœurs dans la musique symphonique ; à moins cependant, comme l'a fait Debussy dans ses *Sirènes*, d'assimiler complètement la voix humaine à un instrument nouveau, ayant son timbre et sa signification propres, mais faisant partie intégrante de l'orchestre; dans l'œuvre de M. Ropartz, rien de cela : le chœur et les solistes nous exposent les opinions philosophiques et sociologiques de l'auteur, lequel ne sait aucun gré à Nietzsche d'avoir honoré du titre de dionysien l'état d'âme où nous plonge la musique, et de l'avoir présenté comme arrachant l'homme à ses misères naturelles, car M. Guy Ropartz n'est pas très « surhomme ». Il incline plutôt vers les doctrines égalitaires ; il a des mots qui nous le prouvent :

« L'humanité transformée monte vers la cité de joie et d'idéale liberté où les rois ne sont plus, ni les maîtres, où l'unique loi d'amour a remplacé les lois désormais inutiles. »

Tout cela se chante...

La symphonie en *mi majeur* se compose essentiellement de trois grandes divisions, comprenant chacune une partie vocale et une partie orchestrale; enfin, elle se termine par un chœur. La seconde moitié du II, qui est une sorte de *scherzo* d'une exécution un peu scabreuse, est, à mon sens, supérieure au reste de l'ouvrage.

« Et toi, soleil, lève-toi radieux ! Unis ta lumière éclatante aux feux de l'idéal soleil de vérité, de justice et d'amour ! » Ainsi se termine le chœur final, et nous savons certaine épithète, évocatrice d'incendies (dont Dieu préserve la salle du Conservatoire, en raison de ses couloirs étroits et de ses tortueux escaliers éclairés à la chandelle !), épithète convenant assez au style de M. Ropartz.

Mon voisin semble satisfait, il aime les symphonies avec beaucoup de chœurs. « Au moins, dit-il, on n'a pas d'effort à faire, on est sûr d'avoir compris. » Pauvre de moi qui suis incapable de deviner les intentions verbales d'une musique ! Je n'ai donc jamais rien « compris » !

Et mon voisin n'est pas le seul : on réclame l'auteur ; les têtes pivotent et l'on attend qu'il veuille bien se lever ;... enfin, quand il eut mis à l'impatience du public la modeste résistance qui convenait, M. Ropartz parut et, sous la fusillade des bravos, il s'inclina, puis il félicita et remercia ses interprètes. Tout cela fut très beau et très émouvant, mais nous eussions préféré que tout cela ne fût pas. Les probes artisans (et nous en savons) ne présentent pas aux bruyantes effusions de la salle leur jaquette entr'ouverte sur un gilet de velours : ils veulent un succès pur de toute fallacieuse mise en scène; ils ignorent le mécanisme des joujoux destinés à faire battre des mains au grand enfant qu'est le public.

Et naturellement M. Alfred Bruneau, entre les courses à pied et la bourse de la semaine, exulte :

« Une vaste idée la domine et la gouverne, idée littéraire et humaine, qui engendra l'idée musicale et qui est la glorification de la vérité, de la justice, de la bonté, de la paix, et de l'amour.

« La symphonie... est une longue et âpre montée vers la lumière, vers la splendeur. » — Insister serait cruel... pour mes lecteurs.

Rien, ou peu de chose à dire de l'exécution : nous avons toujours pensé que le quatuor du Conservatoire était au-dessous de sa réputation ; la symphonie en *mi* ne nous fait certes pas changer d'opinion. Les chœurs furent excellents, comme toujours. Le solo de M. Cazeneuve fut de quelques notes : nous l'eussions préféré d'aucune.

M. Marty a été l'excellent chef d'orchestre que l'on sait.

Nos lecteurs ont appris par les journaux quotidiens tout ce qui reste à dire sur l'œuvre de Guy Ropartz : on a découvert (!) chez l'élève l'influence du maître, et ce fut un prétexte pour évoquer l'esprit, l'âme, le souffle de Franck planant sur les ailes des harmonies de l'œuvre qui remporte le prix Crescent. — Oh ! la symphonie en *ré mineur* !

Le programme était complété par une intéressante fantaisie en *ré majeur*, un psaume pour chœur, orgue et orchestre, enfin le *Chant d'automne* sur des vers de Baudelaire, que Colonne avait donné, l'an dernier, en première audition, et qui m'avait paru (parfaitement, Messieurs les abonnés) mieux exécuté au Châtelet qu'au Conservatoire.

Louis Régis.



MUSIQUE DU XVIIIe SIÈCLE.

Société Bach.

Quelle excellente soirée ! Après la belle cantate *Mein liebster Jesus ist verloren*, le *Concerto brandebourgeois*, pour flûte, violon et piano, que je connaissais pour l'avoir entendu il y a deux ans, aux concerts Colonne, exécuté par Diémer, Gaubert et Touche, si je ne me trompe ; la délicatesse, la joliesse des détails, s'étaient dissoutes dans l'immense salle du Châtelet, et il n'en était resté que l'élégance des grandes lignes ; j'ai été heureux de l'apprécier plus intimement. Dans le premier mouvement, Mlle Blanche Selva fut admirable de classicisme, de puissance et d'intelligente interprétation. L'andante est un trio sans orchestre, et le finale un de ces scherzos fugués dont le secret reste dans la tombe de Bach. Tout le succès fut pour la pianiste, retenue par de longs applaudissements ; ses partenaires ont un peu souffert d'un pareil voisinage, et l'archet de M. Daniel Herrmann m'a paru manquer d'autorité.

Les cinq *Geistliche Lieder*, que chanta M. George Walter, ne sont pas de Jean-Sébastien mais de ses fils Carl-Philipp-Emmanuel et Wilhelm Friedmann, lesquels, quoi qu'en dise le programme, n'égalent pas leur maître, même dans ce genre : ces chants sont un peu conventionnels et insignifiants ; ils ont heureusement bénéficié du profond talent de leur interprète, qui fut plus à son aise dans la *Johannes-Passion* pour déployer la sûreté de sa technique et la solidité de son interprétation. Mais quelle est donc l'artiste qui remplaça au pied levé Mlle Eléonore Blanc, et pour qui l'on demanda toute notre indulgence ? Vous n'en eûtes pas besoin, Mademoiselle. M. Jan Reder, pour sa belle voix, et M. Bonnet pour toutes celles de son Cavaillé-Coll ont droit à des éloges.

Les chœurs furent parfaits : l'on sent chez les exécutants la joie de participer à l'œuvre d'art, la volonté et la conviction de son succès ; Huysmans lui-même, au mysticisme chagrin, en eût été satisfait. Louons enfin l'orchestre, qui paraissait, au premier abord, composé avec un peu de disparate : l'on y pouvait voir, à côté de tel jeune violoniste justement célèbre, tel hétéroclite et, paraît-il, éclectique personnage qui tenait son violon comme... sa clarinette. Mes craintes furent sans fondement : l'orchestre fut homogène, souple, excellent. Remercions et félicitons M. Gustave Bret, qui dirigea à son habitude, et patientons jusqu'au 19 décembre. (C'est bien long !)

Louis Régis.

MUSIQUE ITALIENNE

Prof. **Giuseppe Radiciotti** : *Teatro e Musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX.* Roma, tipographia della R. Accademia dei Lincei, 1906.

Ce livre du professeur Giuseppe Radiciotti, de Tivoli, est un aperçu très intéressant de la vie musicale à Rome, de 1825 à 1850. Epoque critique dans l'histoire de l'Italie, car on y voit renaître peu à peu la vie musicale, presque totalement éteinte.

C'est d'abord un tableau de l'incroyable décadence des théâtres romains vers 1830, au temps où Berlioz et Mendelssohn arrivèrent à Rome. Des orchestres insuffisants en nombre, plus insuffisants en qualité, des instrumentistes jouant faux, des ensembles sans la moindre unité, un public sans goût et sans oreille qui ne s'aperçoit pas des fausses notes. Une mise en scène ridicule. Pas un concert classique. A part une exécution de *Don Juan*, en 1811, on ne connaît rien des maîtres allemands. Le plus illustre des musicologues romains, l'abbé Baini, lit pour la première fois des partitions de Mozart et de Beethoven en 1842, grâce à Hiller, qui les lui a apportées. Pas un journal musical en Italie avant 1842. Pas une école musicale publique à Rome avant 1870. — Toute la musique se résume alors pour Rome dans ses chanteurs d'opéra. Tout est subordonné à leur virtuosité. L'opéra n'est qu'une suite d'airs de bravoure. Le rossinisme règne. Et non pas le rossinisme pur, mais un rossinisme de seconde main, le plus médiocre et le plus abâtardi. Les disciples les plus vulgaires l'emportent sur le maître. Des chefs-d'œuvre de Rossini et de Bellini laissent indifférent. Les triomphateurs du jour se nomment Celli, Savi, Selli, Poniatowski, et surtout Pacini.

Ce détestable style de théâtre a corrompu la musique d'église, qui n'est plus faite que d'airs et de cavatines d'opéra. Seuls, la Sixtine et Saint-Pierre résistent encore. C'est en vain que Baini, Sirletti, Alfieri, Ravalli, essaient de restaurer le chant sacré. On se heurte à l'indifférence ou à des questions personnelles qui font tout échouer. Quand Spontini, en 1838, présente un plan de réforme de la musique d'église, Baini, par jalousie, lui refuse son concours, alléguant que Rome n'a pas à recevoir de leçons du *Kapellmeister* de la Prusse protestante.

Comment Rome parvint à sortir de cet état misérable, c'est ce que montre curieusement ce livre. — Ce fut en grande partie l'œuvre des riches et nobles dilettantes, si médiocre d'ailleurs que fût leur goût. Ils furent les premiers à fonder une Société musicale, *la Filarmonica romana* de 1821, dirigée par le marquis Raffaele Muti-Papazzurri, qui réussit à réunir 90 choristes et 60 instrumentistes, et fit entendre les oratorios de Haydn, et le *Miserere* de Marcello. — Les grands artistes étrangers, de passage à Rome, ne contribuèrent pas moins à répandre la connaissance et le goût du classique. Avant tous, Liszt, qui se fit entendre pour la première fois à Rome en 1839, Hiller en 1842, et Landsberg, qui, pendant longtemps, à partir de 1842, fit entendre chaque semaine des œuvres classiques. En 1846 eut lieu un premier essai de concerts publics de musique classique.

Mais, cette année même, la culture musicale fut arrêtée par les événements politiques. C'est le temps des hymnes patriotiques et du triomphe de Verdi, en qui semble s'incarner l'âme de cette époque de batailles, Verdi que Rossini nommait « *un maestro coll' elmo in capo* » (« un maître, le heaume en tête »).

Un très court — trop court — exposé nous montre ensuite le progrès musical reprenant plus fort, après les victoires italiennes, grâce à l'influence

considérable de Liszt sur l'école romaine, et aux efforts d'hommes éminents dont les noms doivent être associés au relèvement artistique de Rome : Ramacciotti, Sgambati, Pinelli, Mustafà et Vessella.

Toute cette histoire, encore que très sommaire, est écrite d'une façon nette, juste et impartiale. Je regrette un peu que M. Radiciotti n'ait pas recherché — (bien que cela semblât en dehors de son sujet) — comment Rome et l'Italie presque tout entière avaient pu en arriver à cette décadence, dont il nous fait la peinture au début de son livre. Il nous dit bien que ce fut la faute de l'éducation musicale. Mais à quel moment le mal a-t-il commencé ? Car, ce qui est extraordinaire, c'est de penser qu'un demi-siècle auparavant la musique italienne était encore en pleine floraison elle régnait sur l'Europe, et de toute l'Europe on venait chercher des modèles. Comment l'Italie est-elle tombée si vite du faîte où elle s'était établie ? Comment expliquer le brusque passage d'une telle abondance de compositeurs, de virtuoses, de théâtres, de concerts, d'orchestres, de sociétés de musique de chambre, au dénuement absolu ? C'est un des phénomènes de l'histoire de l'art les plus étranges qui soient, et personne ne semble plus désigné que le professeur Radiciotti pour en étudier les causes. Ce serait un complément tout à fait logique de son excellente étude.

Dans la seconde partie de son ouvrage, M. Radiciotti donne la série chronologique des spectacles joués aux trois grands théâtres musicaux de Rome : le *Valle*, l'*Argentina* et l'*Appolo*, de 1823 à 1849, avec de copieuses notices. On y trouvera de curieux jugements de Leopardi sur l'opéra, et beaucoup de détails intéressants sur les artistes et sur les œuvres d'après les documents et les journaux du temps.

Tout ce livre offre, en un volume restreint (166 pages), un ensemble de renseignements bien choisis et clairement présentés pour l'histoire de la musique en Italie au XIXe siècle.

ROMAIN ROLLAND.



MUSIQUE TCHÈQUE

Grand émoi à Prague ! La « fabrique de virtuoses » va déménager. Le professeur incomparable, Otakar Sevčik (chef tchik), parle d'abandonner non seulement le Conservatoire, et Prague, mais même la Bohême, et de transporter ses pénates et son enseignement à Reichenhall. Ce serait une perte d'argent et de réclame énorme pour la ville de Prague, qui voyait accourir annuellement d'Angleterre, d'Amérique, d'Australie, de Russie, — et même d'Allemagne, ce qui est tout dire, — une cinquantaine de jeunes gens, la plupart très riches, artistes convaincus ou bons snobs du violon pêle-mêle, désireux de confier leurs destinées au magicien, borgne comme Wotan, d'entre les mains de qui sont sortis les prodiges Jan Kubelik et Jaroslav Kocian, — celui-ci d'une bien autre valeur comme musicien, — Ondriček cadet, Jarka Hájek, encore un vrai musicien, l'exquise Mlle Herites et dernièrement cette gossine Vivien Chartres, qui fut la petite plante de serre chaude la plus mignonne qui se puisse imaginer. Il faut regretter pour la chère ville de Prague cette déconvenue ; mais nous pensons que l'art tchèque n'y perdra rien. L'école Sevčik était devenue un très intéressant objet d'étude pour un romancier, mais finissait par n'avoir plus guère de valeur musicale. Elle était surtout une sorte d'antichambre

du club anglo-américain. Aux soirées du mercredi, le club entier parlait sonorité, positions, poignet, violon, archet, colophane, robes, rubans et petits cochons porte-veine, jamais musique. Si l'on jonglait avec les noms Brahms, Dvořak, Bruch, etc., c'était exclusivement pour savoir qui de deux Kamtchaka les interprétait avec le plus de bonheur : on se guettait aux cadences périlleuses, mais on ne s'écoutait pas. On se comparait, on s'applaudissait, on se jalousait et l'on s'aimait. Les cheveux blonds de Miss Chicago et les écus de Mylord Californie défrayaient les conversations plus que les funérailles de Dvořak. Et les quatuors hollandais, anglais, congolais, masculins ou féminins, rançonnaient entre les leçons les villes de province quand ils ne jouaient pas devant les chaises. Les pommes cuites pangermaniques de Kubelik à Innsbruck et Linz étaient un événement d'une infiniment plus haute importance que l'audition du superbe *Praga* de M. Suk, de la *Symphonie du nouveau monde* ou d'une nouvelle œuvre de Mahler. Je laisse à penser ce qu'il en fut lorsqu'une belle Hongroise lui demanda sa main. Et lorsque l'heureux couple eut son bébé! Il va sans dire qu'on ne jurait que par les trois B., mais on ne croyait qu'aux *trucs*, auxquels on s'initiait après avoir juré de ne rien dire à personne. Presque aucune de ces belles Américaines ne se souciait de quelque teinture d'histoire de la musique, mais chaque boîte de violon avait, comme une pirogue d'apache, sa particularité et ses gris-gris. Au surplus, il était diverses manières de châtier l'instrument quand il n'avait pas été sage. Les câblogrammes pleuvaient dru comme grêle lors des tournées fructueuses des aînés à travers les Amériques, et l'on se contait tantôt des récits de houleuses traversées, tantôt des façons de passer la Manche chloroformé. Les soirs de triomphe, Kubelik envoyait à ses amis des mandats internationaux pour boire à sa santé. Les albums et les éventails circulaient, se couvraient d'écritures ambitieuses en mal de s'enfler autographes. C'était, violon sans cesse à l'épaule et archet en main, la vie d'un salon de transatlantique ou d'un hall de grand hôtel dans l'Engadine. Et nul ne se souciait du Hradchin et des clairs de lune sur la Vltava plus que de Beethoven, et pas un n'eût été capable, à propos de l'Immortelle bien-aimée, de rendre des points au colonel Picquart. Si tout cela doit cesser, un moment de la vie historique de Prague, analogue en son genre à celui du congrès panslaviste ou de l'exposition tcheco-slovaque, entrera à son tour dans le passé, mais au point de vue musical rien ne sera changé. Les compositeurs tchèques s'adonneront peut-être un peu moins à l'invention d'acrobaties pour violon, ce qui ne sera pas dommage, encore que cette émulation à fournir de la pâture aux virtuosités foisonnant ait produit quelques très belles œuvres, notamment de MM. Suk et Karel Hoffmann. Et nos amis les frères Urbanek en seront quittes pour trouver à inscrire sur leurs claires éditions autre chose, qui sonne tout aussi joliment, que *répertoire Sevcik*. Du reste, le diable n'y perdra rien, car il ne se fera pas un cancan de moins dans la bonne ville de Prague. Et peut-être qu'au lieu de tant s'occuper de virtuoses on s'occupera enfin assez de musique pour arriver à reconnaître que *Carska nevésta* (la *Fiancée du Csar*) de Rimsky Korsakof et *Dubrosvki* de Napravnik sont des chefs-d'œuvre, que Zdenko Fibich est un aussi admirable compositeur que Dvořak, et que la complète farandole des petits Kubelik des deux sexes ne vaut pas un quatuor de Vitiezlav Novak ou un cycle de lieder de J.-B. Foerster.

*
* *

M. Joseph Nešvera (Nèchevera) s'était jusqu'ici distingué dans la musique d'église et les petites formes instrumentales. Un joli opéra en trois actes

vient de mieux encore attirer l'attention sur lui. *Radošt* (Radochtie) est le nom d'une montagne au Nord-Est de la Moravie, et désormais celui d'un opéra, lequel avait été représenté déjà à Brno (Brunn) avant Prague sous le titre du *Sorcier noir*. Il reste fidèle au type de l'opéra populaire tchèque tel que l'ont formé le Smetana de ***Hubička*** (*le Baiser*), de *Tajemstvi* (*le Secret*) et le Vilem Blodek de *V Studni* (*Dans le puits*). Les analogies avec *V Studni* sont même plus que superficielles. Toutefois les connaisseurs en mélodie tchèque affirment qu'il s'y agit plus « de paraphrases et de citations de mélodies populaires que d'une formation mélodique personnelle et naturelle, grâce à la mélodie populaire assimilée et en quelque sorte entrée dans le sang comme c'était le cas chez Smetana ». Ce qui veut dire que Smetana créait, lui, des mélodies populaires, tandis que M. Nešvera se sert de celles qu'il a recueillies. Du reste on ne lui conteste pas l'agilité et la fraîcheur de ses chœurs, l'agrément de leur mélodie, l'élasticité de leur rythme et une véritable dextérité dans sa façon de manier la ballade, tous renseignements que je puise, en attendant une prochaine audition de l'œuvre, chez le critique musical des *Narodni Listy*. De même que l'analyse ci-dessous du libretto.

Une jeune fille Maruša (Maroucha) est courtisée par un veuf riche et vieux, Martin, et par un jeune garçon sans ressources Jurka (Iourka). Son père, le vieux Malina, — un nom repris au répertoire de Smetana (*Tajemstvi*), — ne consent à la donner à Jurka que sous cette seule condition qu'avant la fin de l'année il ait découvert et rapporté les légendaires trésors enfouis dans la montagne de Radošt. Le veuf, poussé par son avarice, se décide, puisqu'il s'agit de trésor, à disputer non plus seulement la jeune fille, mais la capture. Jurka consulte un vieux berger Vačulka (Vatchoulka), au courant de tous les mystères du pays, « qui connaît ses montagnes et son Radhost sombre, *qui sait trop et se rappelle beaucoup* », et qui a tôt fait d'imaginer une plaisante mystification. Il déguise Jurka en sorcier, l'installe au fond d'une grotte. C'est lui qui recevra le veuf Martin — et son sac — à la recherche du trésor. Il l'amène à choisir entre le trésor et la jeune fille ; l'avare d'emblée choisit le trésor. C'est bien ; sur la parole de sa renonciation, le sorcier de la grotte lui bourre son sac. Une fois dehors, Martin rentre au village, et sûr de tenir le trésor dont il est chargé entend bien garder la fille. Mais Jurka, qu'il rencontre comme par hasard, lui prouve pertinemment, péremptoirement et publiquement qu'il n'ignore rien de l'engagement pris. Non ? Eh bien ! qu'il regarde son trésor, l'homme qui a forfait à sa parole. Le sac ouvert ne contient que du charbon. Il est désormais avéré que maître Martin ne tient qu'à l'argent et probablement à Maruša que pour sa dot. Le vieux Malina n'hésite plus à l'accorder à Jurka, qui ne sera du reste pas si pauvre, puisque le berger Vačulka — qui naturellement chantera le vieil air slovaque *Ja som baca velmi stary* — lui donne tout ce qu'il possède. Telles sont les gentilles petites histoires dont vit l'opéra tchèque, sauvées du reste par un déploiement exquis de couleur locale et de vie populaire. Entre ce type d'opéra national, charmant du reste, mais un peu enfantin, où les grandes machines héroïques, préhistoriques, assommantes comme *Libuše* (Libouche) de Smetana, *Pád Arkouna* (*la Chute d'Arkoun*), de Fibich, *Vlasty Skon* (*la fin de Vlasta*), de M. Otakar Ostrčil, pas de milieu (1). Un grand penseur qui soit un grand poète, la musique tchèque en compte au moins deux ; pas la littérature, sauf peut-être Zeyer. Et tant que l'alliance de la musique et de la poésie n'aura pu se

(1) Il va sans dire que l'épithète ci-dessus s'adresse au texte et à l'action, pas du tout à la musique, qui est souvent merveilleuse.

faire au service non seulement d'une grande idée, mais d'une haute action symbolique de cette grande idée et pourtant vivante, l'opéra tchèque n'aura pas encore trouvé sa formule définitive. La *prodana nevěsta* est un bijou. Mais imaginez une littérature française qui aurait pour plus complet chef-d'œuvre la *Mare au diable* ou *François le Champi*. C'est un peu le cas de l'opéra tchèque. Smetana est un musicien de premier ordre, et cependant aucun de ses opéras n'est digne de la musique qu'il leur a prodiguée. Où donc ai-je su l'histoire d'une folle qui berçait de chansons merveilleuses un chiffon roulé en forme de poupon. C'est toute l'histoire de *Hubička* et de la *Prodana nevěšta*, encore que le chiffon soit en lui-même joli, comme un bout d'étoffe rurale brodé.

Radhost, au reste, n'est pas la première tentative théâtrale de M. Nešvera. Son premier opéra de 1884, *Bratranek* (*le Cousin*), ne fut pas joué. En 1897, *Perdita* avait eu peu de succès à Prague (j'ai déjà dit, et je le repète une fois pour toutes, que cela ne signifie rien). *Lesni vzduch* (*l'Air de la forêt*) connut le feu de la rampe à Brno et à Plzeň (Pilsen.)

WILLIAM RITTER.

Concerts Lamoureux : le Nouveau Monde, symphonie d'**Anton Dvorak**. — Il ne faut pas voir dans *le Nouveau Monde* de Dvorak une tentative de description musicale ; ce titre ne cache aucun symbole, aucune volonté, aucune intention même, et le programme des concerts Lamoureux a soin, dans un style très savoureux d'ailleurs, de prévenir l'auditeur que ce titre constitue simplement une étiquette indicatrice de l'origine des thèmes « Le voyage de Dvorak en Amérique et son séjour de plusieurs années dans ce pays ont eu une grande influence sur ce tableau musical qui lui fut inspiré, *d'après* les rythmes de la musique populaire des *esclaves, dont le caractère est essentiellement personnel ;* les thèmes créés par lui sont donc tout imprégnés de cette *musique nationale* qui lui était devenue très familière. Dvorak s'est *approprié* ces étranges mélodies nègres dans lesquelles la gamme majeure est employée sans quarte et la gamme mineure avec la septième diminuée, et il écrit des thèmes qui, *tout en étant exclusivement de lui-même*, éveillent en nous les mêmes impressions que des chants nationaux. »

Que reste-t-il du Nouveau Monde dans tout cela? Des thèmes que l'auteur a calqués sur des mélodies nègres! Et cela même, disons le mot (il est bien « Nouveau Monde » celui-là), est un gigantesque « bluff ». Les thèmes que Dvorak a utilisés n'ont aucunement le rythme ou la couleur des « étranges mélodies nègres », que la mode de ces dernières années nous a fait connaître par les chansons des minstrels et les cake-walks endiablés. Ils n'ont pas davantage la mélancolie, la noblesse et l'étrangeté rythmique, mélodique et tonale des chants traditionnels des Peaux-Rouges, dont le compositeur américain M. Arthur Farwell a fait la trame efficace de ses curieuses symphonies, encore inconnues du public européen. Ce sont tout simplement des réminiscences de chorals bretons et de mélodies populaires russes, qui révèlent la connaissance approfondie et d'ailleurs louable des recueils de Balakirev, Rimsky, Moussorgsky, Bourgault-Ducoudray, la Villemarqué, etc..., plutôt que la fréquentation des chanteurs nègres ou indiens.

Oublions donc les prétentions assez maladroites de cette symphonie à l'américanisme, et n'y voyons qu'une symphonie de forme essentiellement classique. A ce titre, l'œuvre de Dvorak prouve une connaissance honorable des règles de la technique musicale, mais elle ne révèle ni une nature vibrante d'artiste ni un tempérament créateur. Il y a de tout dans cette symphonie : chorals, romances, ballades, se succèdent sans autre lien que

le caprice arbitraire de l'auteur, et telle partie commencée en majestueuse prière se termine en farandole échevelée. Ajoutez à cela que des développements d'une excessive pauvreté sont des répétitions à peine déguisées, que jamais l'harmonie ne s'aventure à la plus timide audace, et que l'orchestration pendant les 4 mouvements demeure lourde et monotone.

Nous connaissons pourtant du compositeur tchèque des danses slaves et des quatuors très expressifs et très originaux. A quelle cause faut-il attribuer le peu d'intérêt de cette symphonie, au manque d'aisance de Dvorak en matière d'ochestration, ou à la fâcheuse résolution du Tchèque de « faire américain »? Aux deux probablement, mais surtout à la dernière. En musique plus qu'ailleurs on ne se déracine pas impunément.

MAGNUS SYNNESTVEDT.



MUSIQUE ARMÉNIENNE

Concert de musique arménienne populaire et liturgique dirigé par le R. P. Komitas, le 1er décembre 1906, Salle de la Société d'agriculture.

Les mélodies citées dans notre précédente livraison et les paroles éloquentes de M. Tchobanian font trop hautement l'éloge de la musique arménienne pour que l'on me soupçonne d'exagération si je dis que ce concert a été une révélation et un émerveillement. Aucun de nous, je crois, sauf de très rares initiés, ne pouvait soupçonner les beautés de cet art qui n'est en réalité ni européen ni oriental, mais possède un caractère unique au monde de douceur gracieuse, d'émotion pénétrante et de tendresse noble. Des mélodies aux inflexions délicates et cependant précises, des rythmes souples et vivants, une musique qui vient toute du cœur et coule comme une eau fraîche, transparente et lumineuse. Il y a du soleil en ces chants, mais non pas le soleil dévorateur des déserts de l'Arabie et de la Perse : une clarté dorée, toute céleste, dont l'ardeur est une caresse à la blancheur des cimes, au vert des forêts et aux reflets des ruisseaux murmurants. Peut-être n'ont-ils pas tort, ceux qui placent en Arménie, au pied du mont Ararat, le Paradis terrestre. Car ce pays, dont l'histoire a été si malheureuse, est bien en effet une terre élue entre toutes, où la nature féconde et bienveillante prodigue à l'homme ses bienfaits. Une longue idylle, paisible, aimable et souriante, telle devait être, telle fut en effet la vie des campagnes arméniennes, en dépit de tous les fléaux qui les ont traversées. L'âme des hommes est restée digne de cette terre heureuse ; elle a gardé, tout au fond d'elle-même, sa pureté native, sa confiance en la bonté des choses et son amour de la lumière et de la vie. Et ce précieux trésor d'ingénuité, qui ni les Turcs, ni les Kurdes, ni les Russes, plus barbares encore, n'ont su découvrir ni ravir, nous a été transmis intact en ces chants aux belles lignes, fleurs éclatantes et parfumées. Ce sont des chants d'amour, mélancoliques et passionnés comme en tous les pays du monde, mais avec une nuance particulière d'émotion tendre devant la beauté. Des chansons de travail, longs cris d'appel aux riches modulations, faits pour retentir d'une montagne à l'autre et exciter au travail le bœuf aimé, le frère, l'ami, presque le confident du laboureur arménien. Et encore des complaintes, où s'exhale librement toute la tristesse de l'abandon ou de l'exil : car il ne s'y mêle ni reproche ni révolte. Les chants liturgiques, tout populaires aussi, n'ont rien de ce respect un peu craintif qui retient toujours le chant grégorien même

en ses moments d'espoir et de confiance : ce sont les effusions d'une âme qui s'ouvre toute à son Dieu et lui livre, en un élan d'amour, toutes ses pensées et sa vie entière ; on y sent vibrer une foi ardente et mystique qui atteint sans effort les sommets de l'extase réservés, en notre Occident, à de rares élus. Enfin les danses n'ont pas notre précipitation ni nos duretés rythmiques : tantôt graves et religieuses, tantôt douces comme un chant d'amour, ou légères d'une joie innocente, elles sont toujours profondément expressives, véritable musique des beaux corps harmonieux et libres. De ces danses nous n'avons eu, au concert, que les mélodies et non le spectacle, mais ce spectacle était évoqué par l'art délicat de Mlle Chouchik Babaïan, qui sait donner au piano les sonorités perçantes ou voilées des instruments nationaux, et garder intacte la grâce d'un rythme mouvant ; on sent que l'artiste n'a pas seulement dans l'esprit des notes, du noir sur du blanc, mais qu'elle suit des yeux la danse, et nous la suivons avec elle : nous voyons le balancement prolongé, prélude de la ronde immense qui unit jeunes et vieux, tout un peuple, ou la souriante fantaisie des jeunes gens et des jeunes filles, les bonds légers, les tournoiements, les bras souples qui s'élèvent et ondoient comme des branches caressées par la brise... Admirable pays, où la danse est pour tous un langage naturel, où chacun peut s'abandonner à l'inspiration d'un beau soir, et faire de son être entier une image vivante de la joie, ou du regret, ou du désir !

Mlle Marguerite Babaïan, qui chantait plusieurs mélodies à ce concert, m'a paru en grand progrès : je lui connaissais depuis longtemps une voix souple, étendue et d'un timbre exquis, mais je ne lui connaissais pas encore cette netteté d'émission ni cette puissance qui a tenu la salle entière charmée et comme fascinée : nous lui devons peut-être les meilleurs moments du concert, ainsi qu'à M. Moughounian, son élève, qui possède une voix de ténor admirable et si bien posée qu'au point de vue du métier on peut dire que ce jeune homme n'a plus rien à apprendre. Il ne m'en voudra pas cependant si je lui dis que son interprétation, très musicale et émue, m'a paru quelquefois un peu théâtrale, et que j'aime beaucoup mieux, pour sa finesse, sa grâce et sa charmante sincérité, la manière de Mlle Babaïan. La voix plus fruste et sauvage de M. Chah-Mouradian a fait merveille dans les chants de labour, et le R. P. Komitas, qui n'a pas craint de venir diriger les chœurs et chanter lui-même des mélodies liturgiques, a atteint, dans le morceau correspondant à notre *Stabat Mater*, une intensité d'émotion qui allait presque jusqu'aux larmes et lui a valu une ovation. Rien de plus touchant que de le voir s'incliner avec douceur et dignité sous le grand capuchon noir, puis se rasseoir à l'orgue Mustel et reprendre la dernière strophe qu'il chante presque à voix basse, dans le secret des grandes douleurs, avec des accents de compassion prosternée et de gravité recueillie qui font sentir à l'âme la présence divine. Plusieurs autres mélodies ont dû être répétées aussi : le *Miserere*, chanté par M. Moughounian et que le chœur accompagne de modulations saisissantes ; la délicieuse chanson de Mlle M. Babaïan : *Mon bien-aimé pareil à un platane* ; le chant d'émigrés de M. Chah-Mouradian. Rarement on avait vu une salle mieux remplie (plusieurs centaines de personnes durent être refusées à l'entrée) ni plus enthousiaste. Le R. P. Komitas, à qui revient tout l'honneur d'avoir recueilli ces mélodies et d'en avoir senti le premier les beautés, s'est aussi révélé comme un compositeur ingénieux et délicat, car il avait joint à la plupart d'entre elles un accompagnement de piano ou de chœur où se montre le sentiment le plus juste et le plns raffiné de la tonalité nationale et de la couleur. C'est une question bien difficile à trancher que celle de l'accompagnement des mélodies populaires. Mais il ne faut pas se plaindre lorsque des mains habiles et révérencieuses procèdent

à cet habillement que le préjugé de nos oreilles rend peut-être nécessaire, ou tout au moins utile au début.

LOUIS LALOY.



THÉORIE MUSICALE

Hugo Riemann. *Eléments de l'esthétique musicale.*

J'avoue avoir eu quelque peine pour parvenir à une compréhension satisfaisante du magistral traité de M. Hugo Riemann sur les *Eléments de l'Esthétique musicale.* Le célèbre professeur fait usage d'un vocabulaire très personnel et très précis, assez obscur à la première lecture : conséquence peut-être de l'élégante concision du style, et grave défaut si l'auteur a voulu avant tout le triomphe de ses opinions et l'extension des études esthétiques.

Et pourtant, c'est dans de tels livres que nos modernes *poètes symphonistes* pourront apercevoir l'évidence de leurs erreurs...

Une notion surtout que Riemann n'introduit qu'au dernier chapitre de son œuvre me paraît digne de la plus grande attention. L'on sent, à vrai dire, la convergence de toutes les idées remuées par l'auteur au cours du livre vers cette conclusion où Riemann oppose la musique pure et la musique à programme, celle qui tend, dit-il, à l'*expression* et celle qui tend à la *caractéristique.*

La caractéristique est la puissance représentative musicale qui mettrait en équivalence l'expression phonétique de l'idée et une musique correspondante. Il est absurde de prétendre à la caractéristique absolue : tous les phénomènes concrets sont inaccessibles à la musique, si l'on retranche de ses procédés l'harmonie imitative (ce que nous ferions bien volontiers). Restent les sentiments, contenus dans une phrase par exemple, et que la musique doit transmettre intégralement si elle veut atteindre la caractéristique. Or, elle ne peut jamais être adéquate à un sentiment exprimé par le langage, et la preuve en est facile à faire en mettant deux auditeurs en face d'un morceau à programme, et en leur demandant ensuite de quoi il s'est agi. Les réponses ne concordent pas...

Je me rappelle, à ce propos, une observation isolée et personnelle qui, mal interprétée, pourrait susciter un doute au sujet des conclusions précédentes : j'eus un jour l'occasion d'admirer un vase de la Renaissance italienne sur lequel était sculptée en haut-relief une ronde gracieuse de jeunes filles ; il me souvint d'avoir éprouvé antérieurement une impression artistique analogue, et je déterminai avec quelques efforts de mémoire qu'elle m'avait été causée par l'*Andante* de la 2e sonate (piano et violon) de Bach. Depuis lors, chaque fois que je joue cet *Andante*, la danse lente des fillettes de marbre me revient en *mémoire.* Ceci n'a rien de commun avec la propriété de « caractériser » que nous refusons à la musique, car le morceau n'avait pas *a priori* suggéré à mon imagination le phénomène visuel en question, ni à mon esprit la phrase qui le décrivait exactement. Seulement j'ai constaté la similitude accidentelle de deux émotions relatives à des arts différents ; ce qui prouve que les centres esthétiques musicaux, sculpturaux, etc., se pénètrent, ne sont pas indépendants les uns des autres.

Il est néanmoins certain que la caractéristique relative existe et doit être cherchée dans la musique de chant, sous peine de manque d'intérêt ou

de grotesque, puisqu'« une lamentation ne saurait être écrite en un rythme de danse, joyeux et sautillant ». La relation entre les sentiments exprimés par la parole et la musique parallèle est du reste plus étroite que cette simple convenance du *temps :* l'accentuation musicale concordera avec celle des mots ; tout le système, le contour mélodique, l'harmonie, sera directement inspiré par le sens des paroles. L'œuvre en acquerra un caractère : on la trouvera terrible, joyeuse, grandiose, etc... Et l'intensité de l'émotion d'un caractère très général, qui se communique ainsi, croîtra avec la perfection formelle de son expression. Mais combien nous sommes loin de la caractéristique absolue !

Définissons donc la musique pure comme étant celle qui ne cherche pas la caractéristique. C'est assez souvent la musique symphonisée. Sa supériorité sur la musique-langage me paraît prouvée : l'essence de l'art ne peut être la recherche décevante de la caractéristique, elle est donc la « pureté musicale ». Est-ce à dire qu'une musique d'opéra est forcément inférieure à un développement purement orchestral ? Ceci serait évidemment absurde, et l'expérience quotidienne prouve le contraire ; mais une musique d'opéra ne sera supérieure à une musique pure que pour autant qu'elle ne cherche pas la caractéristique. Nous avons vu que le programme indiqué par le compositeur est toujours peu ou pas rempli. Un tel art donne néanmoins naissance à des chefs-d'œuvre : cette beauté peut-elle résulter de l'expression incomplète, de la caractéristique manquée ?... Nous le répétons, *la musique n'est vraiment belle que pour autant qu'elle est pure.*

Je n'ai encore donné qu'une définition négative, suffisante à vrai dire, de la musique pure. Il est intéressant de la définir directement, par son caractère essentiel. Interrogeons Riemann :

« On ne saurait insister trop, dit-il, sur ce fait que la musique est avant tout l'expression spontanée des sentiments... La musique est ensuite, mais en second lieu seulement, l'un des beaux-arts, manifestation de la joie de créer. » (P. 245-246.) Il dit encore : « Maintenons notre *affirmation* première, d'après laquelle toute musique dont le but n'est pas de représenter quelque objet est, en premier lieu, l'expression subjective des sentiments, et, en second lieu, une création d'art. » (P. 256.) Il précise : « Nous savons que la musique exprime nos sentiments les plus intimes et les transmet à l'auditeur plus directement et plus parfaitement que tout autre art. Ne serait-ce pas singulièrement présomptueux de prétendre expliquer par des mots ce qu'elle exprime ? Si les mots peuvent bien nous renseigner sur les objets ou sur les événements qui nous émeuvent et que la musique est incapable de désigner, ils ne pourront jamais atteindre la musique dans l'expression de l'émotion elle-même. » (P. 253.) Et il insiste : « Nous avons bien nous-même insisté constamment sur la nécessité, pour l'œuvre d'art, d'exprimer un mouvement de l'âme. Mais ce qu'il y a d'injustifié, c'est d'exiger que ce mouvement se puisse exprimer par des mots. »

En tout ceci mon opinion est opposée à celle de Riemann : je ne crois pas avec lui que la musique pure soit *expressive* et expressive de sentiments inexprimables par le langage. Pour les émotions que les mots peuvent rendre, il montre lui-même que la musique ne saurait arriver à leur expression ou caractéristique. Sa fonction devient alors, pour lui, d'« exprimer l'inexprimable », selon les formules de d'Annunzio. Dans l'expression d'un sentiment, dit-il, le mot atteint l'objet du sentiment ou ses effets sensibles, la musique en atteint l'essence même et la communique. Elle fait voir le sentiment, comme le mot fait voir le phénomène. Les deux domaines sont nettement délimités. S'il insiste sur la nécessité pour la musique d'exprimer un sentiment intime, Riemann ne donne aucune preuve qu'elle en ait jamais exprimé un seul. Il affirme que le mot

atteint le sentiment par l'objet, que la musique l'atteint directement. Mais alors pourquoi, seuls, les sentiments inaccessibles par le langage seraient-ils accessibles à la musique? pourquoi ceux accessibles par le langage ne le seraient-ils pas des deux manières? et alors pourquoi la musique ne pourrait-elle pas prétendre à la caractéristique?

Je suis persuadé, pour ma part, que l'expression poétique peut être adéquate à n'importe quel sentiment; que tous les sentiments sont transmissibles par le langage, sinon en eux-mêmes, du moins par le moyen des phénomènes. La langue reste à trouver qui atteindrait directement le monde des noumènes...

Pour moi, le fond de la musique est tout entier dans sa forme, et la perception, la recréation de cette forme, l'activité de notre *intelligence* quand elle la contemple, la joie très pure de l'élaboration libre, intime, subjective, forment l'essence musicale. Et que ceci apparaît de toute évidence à l'audition d'une fugue de Bach, par exemple!

Je ne veux point aujourd'hui développer cette opinion, ayant déjà trop abusé de l'attention de mes lecteurs. Je souhaite que ces quelques réflexions les incitent à parcourir le livre de M. Riemann, si remarquable dans son exposition méthodique des éléments de l'esthétique musicale, contenant des idées extrêmement nouvelles et intéressantes, œuvre d'un grand philosophe et d'un grand artiste.

Louis Régis.



COURRIER DE BRUXELLES.

Premier concert populaire S. Dupuis.

Sur trois morceaux pour orchestre seuls inscrits au programme de ce concert, M. S. Dupuis nous offrit deux premières auditions, exemple à proposer aux capellmeisters parisiens. Et d'abord une œuvre du dernier venu au rang des renommées universelles, *sir Edward Elgar*. Inutile de chercher dans l'*Introduction et Allegro* pour quatuor solo et orchestre à cordes, la trace d'une orientation vers un art national enfin issu du sol anglais. Comme dans *le Songe de Gerontius*, l'inspiration ignore volontairement les problèmes et les influences du temps présent; elle se com plaît dans une vénération des formes du passé poussée jusqu'à l'imitation étroite; Bach est le maître qu'adore avec une ferveur mystique son fidèle disciple; noblesse de la conception, ampleur du son, souffle religieux, furent les fruits de cet enseignement. L'origine de l'auteur se trahit toutefois par la correction froide, le dédain de l'effet produit, l'allure guindée de son art, rebelle aux effusions comme aux enjolivements et la candeur de ses défaillances mêmes : c'est de la musique de clergyman puritain. L'introduction d'un quatuor solo, rénovant l'ancienne forme des *concerti grossi*, n'a point créé le cachet d'originalité que recherchait le compositeur; tentative incomplète et gauchement dirigée, elle n'aboutit qu'à un résultat peu saillant.

Dans son poème symphonique, *Gethsémani*, *M. J. Ryelandt* a voulu traduire musicalement l'épisode le plus émouvant de cette épopée de la Passion dont seul le génie de Bach sut rendre la divine sublimité et C. Franck l'humanité douloureuse, l'infinie source d'espérance. L'influence du maître liégeois frappe immédiatement dans l'œuvre de M. Ryelandt;

elle s'est exercée aussi bien dans la conception que dans l'exécution ; deux thèmes servent de base aux développements symphoniques : l'un, *allegro* amer et tourmenté symbolise le mal envahissant le monde ; l'autre, pitoyable et doux, annonce le pardon des fautes, le rachat des âmes ; on reconnaît là les deux divisions de la seconde partie de *Rédemption*. Comme procédés d'orchestration, ceux chers à C. Franck dominent également dans *Gethsémani :* harmonies des cordes évocatrices de joies irréelles, unissons désolés des basses, bois généralement soli clamant les plaintes du Christ, plus angoissées et plus poignantes en passant de la clarinette au hautbois. A noter un joli détail : une flûte éplorée sème sur le chemin les gouttes de sang divin ; lorsqu'intervient l'hymne des anges, les violons soutenus des cors et des bois consolateurs, sèchent pieusement la sueur sanglante sur le motif de la flûte *decrescendo*. L'effort de M. Reyelandt apparaît sincère et assez heureux ; ce jeune compositeur devra se souvenir que le maître dont il s'inspire fut de ceux qui encouragèrent le plus la recherche de la personnalité.

Les *Equipées de Till Eulenspiegel* figurent au nombre des œuvres les moins discutées de *R. Strauss :* nul ne conteste qu'il y ait réalisé dans toute sa plénitude le but, purement objectif d'ailleurs, qu'il s'était proposé, et l'étonnante faculté d'instrumentation qu'on lui reconnaît unanimement ne pouvait trouver matière plus favorable qu'un poème symphonique consacré au drôlatique Eulenspiegel. Quelle illustration prestigieuse de la légende populaire ; magnifiée par un talent de cette envergure, une simple farce acquiert le relief de Rabelais, sans « rosserie » ; c'est le triomphe de la gaieté bien portante, communicative sans effort, d'une bonhomie non exempte de piquant, sans rudesse ni mièvrerie, telle qu'on pouvait l'attendre après *les Maîtres chanteurs* du digne successeur de Wagner. Et cet effet produit uniquement par la splendeur, le pittoresque, la variété de l'orchestration, alliés à une légèreté de touche que pourrait envier Saint-Saëns lui-même.

De *R. Strauss* également, un lied intitulé *Cécile*, à l'accompagnement ardemment expressif, digne pendant à la fameuse sérénade du même auteur, nous fut chanté par *M. K. Jörn*, de l'Opéra royal de Berlin. Il y joignit un *Hymne du matin* de *G. Henschell*, peu intéressant, et *Salomon* de *Herrmann*. Comme la plupart des chanteurs d'outre-Rhin, celui-ci apporte une extrême conscience à l'étude du texte ; mais si la voix, puissante et bien timbrée, paraît éminemment appropriée à la scène, voilée dans les demi-teintes, elle brille moins dans la musique intime. Le *Récit du Graal* de *Lohengrin* ne pouvait non plus fournir à M. Jörn l'occasion de se montrer sous son meilleur jour ; par sa forme italianisante, la nature poétique et sentimentale du sujet, cet air favorise surtout les ténors à la voix « conquérante ».

L'autre soliste entendu à ce concert, *Mlle G. Dehelly*, exécuta de façon tout à fait remarquable le *4e Concerto pour piano* (en *ut* mineur) de *Saint-Saëns*, le plus spontanément classique, le plus harmonieusement beethovénien, tant est grande l'aisance du contrepoint, la délicatesse de la sonorité, l'élégance des thèmes. L'application studieuse du corps penché sur le clavier, la mâchoire volontaire, le geste décisif, extériorisaient chez l'interprète le dessein de s'affirmer par la compréhension raisonnée plutôt que par la virtuosité du mécanisme. Par quelle aberration Mlle Dehelly choisit-elle pour deuxième morceau la *Marche turque* des *Ruines d'Athènes*, arrangée pour piano par Liszt ? Nous ne vivons plus à une époque où, pour sacrifier au mauvais goût régnant, un virtuose devait composer une telle musique d'orchestrion. Aujourd'hui, la valeur artistique seule fonde et consacre une renommée. Combien nous préférons à cette gymnastique

entendre moduler délicatement le *Nocturne de Chopin en la bémol*, réponse de l'artiste aux applaudissements!

L'orchestre de M. S. Dupuy, satisfaisant toujours, se distingua particulièrement dans l'exécution à la fois vive et précise des *Équipées de Till Eulenspiegel.*

Premier concert Ysaye.

Fidèle à son culte pour la musique moderne française, M. Ysaye n'a point tardé à faire entendre la dernière œuvre de *M. Vincent d'Indy*. Sous trois aspects, un *Jour d'été dans la montagne* nous est dépeint: l'Aurore, le Jour, le Soir, surgissent tour à tour dans l'éveil des chaumières endormies, les rires joyeux, le bruit des clochettes qui s'éteint et mille détails où s'atteste la diversité de la nature dans la fuite des heures. Lors, chaque fois, le poète reprend l'hymne d'adoration et chante sa foi dans la Bonté.

Que la montagne de Vincent d'Indy s'éloigne de celle où Schumann transporta son Manfred! les cimes neigeuses exaltant l'individualisme du héros de Byron font place aux sommets moyens, plus rapprochés des hommes, animés de leur vie ; là, des glaciers où l'œil se perd, où la pensée s'enhardit; ici, des versants arides couverts de pins, aux horizons moins vastes, d'une beauté un peu âpre mais fortifiante, aux vallées restreintes bourdonnantes de bruits familiers ; disparues les fées immatérielles, les génies fantastiques ; une population dure à la fatigue, vivant de châtaignes et de lait de chèvre, soumise à la noble loi du travail.

Comme à la montagne, c'est bien à un jour d'été qu'appartient cette *Aurore*, déjà engourdie dans une onde de chaleur, qui s'éveille lentement sur une pédale en *ut* mineur ; la clarté irradiante, les oppositions brutales d'ombre et de lumière, la splendeur inerte du *Jour*, trouvent leur équivalent dans la sonorité franche de l'instrumentation, les contours mélodiques bien en dehors ; *le Soir* enfin, en *si* majeur au début, s'éteint sur les harmonies initiales en *ut* mineur, exprimant ainsi le passage insensible du crépuscule au matin, l'absence de nuit véritable, caractéristique du fort de l'été.

Les deux points de vue, descriptif et symbolique, sont exposés avec la fermeté de conception et la dextérité d'exécution qu'on pouvait attendre de M. d'Indy. Thèmes simples et typiques, sélection judicieuse des détails, détachés avec tact et vigueur, recherche inlassable de l'expression la plus appropriée à l'idée, aussi admirable que la perfectiou du résultat, voilà des qualités dignes de placer un compositeur au rang des classiques de l'avenir. Par contre, le caractère à la fois subtil et synthétique de cet art, sa couleur précise et chatoyante, lui mériteraient l'épithète d'impressionniste, à la façon de l'école de peinture de ce nom plutôt qu'à celle d'un littérateur comme Mallarmé ou d'un musicien comme Debussy.

Des deux tendances de l'école russe, rêveuse et pittoresque avec Borodine, artificielle et grandiloquente avec Tchaïkowsky, c'est à la seconde qu'appartient le *Concerto* pour piano *nº 2 en ut mineur* de *Rachmaninoff*, exécuté par *M. Pugno*. L'impressionnabilité qui facilite aux Slaves l'étude des langues étrangères leur assure une aptitude non moins indéniable pour l'utilisation du langage musical. D'où le grand nombre des compositeurs de cette nation et leur fécondité. Après le romantisme germanique du premier mouvement (*Moderato*), le meilleur, après la prière de l'*Adagio sostenuto*, assez indiquée au pays des icônes mais capricieusement travaillée, le finale (*Allegro scherzando*) offre un exemple du manque de tenue si commun chez les Russes. Avec plus de turbulence que de réelle

animation, un désordre qui n'est pas un effet de l'art, passent dans le brouhaha des réminiscences de *Werther*, de *Carmen* et autres emprunts plus ou moins conscients. M. Pugno prodigua tout ce que son beau talent renferme de sève généreuse, de fougue « alla cosaque » et de sagacité pour défendre l'œuvre à lui confiée. Jamais il ne se dépensa avec plus de verve, jamais succès ne revint plus entièrement à l'interprète.

Auparavant, le même artiste nous avait fait entendre le *Concerto n° 23* de *Mozart* en *la majeur*, antithèse absolue de celui de Rachmaninoff. Expansion discrète, tendre couleur, charme suavement juvénile, furent exprimés au mieux par M. Pugno, avec aussi l'aisance légèrement ironique qu'il apporte à l'exécution des œuvres peu ardues.

Le concert se complétait par une *Ouverture* en *ré majeur* de *J.-S. Bach*, tout imprégnée de vie et d'allégresse, et le *Caprice espagnol* de *Rymsky-Korsakoff*, éblouissante féerie du son, débauche de sonorités capiteuses, véritable régal pour l'oreille, passe-temps séduisant plutôt qu'œuvre sérieuse.

De l'orchestre et de son chef, rien à dire que d'élogieux. M. Ysaye avait beaucoup promis par l'attrait d'un programme riche en contrastes et en enseignements: il sut tenir et présenter les morceaux annoncés avec autant de goût que d'ardeur.

P.-E. GOUGE.



COURRIER DU HAVRE

Cercle de l'Art moderne : concert du 28 novembre.

Le Cercle de l'Art moderne nous avait déjà habitués à des tentatives hardies dont l'intérêt ne le cédait en rien à l'originalité. On se rappelle encore, entre autres manifestations, ces auditions musicales de l'après-midi, organisées durant la première Exposition et qui rencontrèrent auprès du public le plus chaleureux accueil.

Avec une audace qui a été déjà fort appréciée dans les milieux musicaux de Paris, sans se soucier de flatter un public qui viendra toujours assurément plus nombreux aux jongleries d'un Sarasate ou aux insanités d'un Polin qu'à un spectacle d'art véritable, le Cercle offrait aux véritables « musiciens » de notre ville, réunis hier soir à la Lyre havraise, la joie d'entendre quelques-unes des plus belles œuvres de la musique française moderne, exécutées par des artistes véritables, et l'accueil enthousiaste fait à ceux-ci est d'un bon augure pour l'avenir.

Pour que des œuvres semblables puissent apporter à un public qui les entend pour la première fois leur puissance de beauté et de charme, il est de toute nécessité d'en confier l'exécution à des artistes de tout premier ordre, et ce fut un heureux honneur pour le Cercle d'avoir obtenu le concours d'un aussi admirable interprète que l'est le pianiste Ricardo Vinès. Il aime ces œuvres; il est lié avec leurs auteurs, certaines même de ces pièces lui sont dédiées; il les a défendues, puis imposées en France aussi bien qu'à l'étranger ; nul mieux que lui ne peut interpréter les œuvres pour piano d'un Debussy, d'un Ravel, d'un Séverac ou d'un Albeniz ; nul n'en dégage mieux, en se jouant parmi les difficultés pianistiques, le dessin précis, les tonalités mélodieuses ou le coloris pittoresque.

S'il en est qui furent tout d'abord effrayés de la désignation « musique

moderne », ils eurent tort certes, et ils l'auront assurément reconnu après l'inoubliable exécution du grave *Hommage à Rameau* de Debussy, d'une ligne si pure, si noble; après cette *Vallée*, que Maurice Ravel emplit parmi la brume mélancolique du son religieux des cloches frissonnant aux dernières heures du jour ; après *A cheval dans la prairie*, où Séverac chante toute la joie d'une jeunesse dévorant l'espace dans la sérénité d'une atmosphère languedocienne. Car, si vraiment il en est pour soutenir encore, après avoir entendu Vinès les exécuter, que ces pièces sont dénuées de rythme, de mélodie et de couleur, c'est qu'alors vraiment ceux-là ne sont nés que pour entendre chanter l'âme nasillarde des phonographes dans la quiétude hermétique des sous-sols.

De son geste, Vinès abolit la difficulté sous ses doigts ; l'écriture complexe de ces pièces se reflète pour nous en évidences translucides, en harmonieuses résolutions ; comme les vrais grands artistes, comme Isaye interprétant Franck, ou Risler traduisant Beethoven, Ricardo Vinès atteste sa personnalité par la discrétion avec laquelle il s'efface derrière la pensée et le sentiment de ceux dont il évoque les visions.

Il nous a semblé hier soir plus admirable encore qu'il ne nous était apparu l'an dernier, au mois de décembre : peut-être se sentait-il plus à l'aise dans l'ensemble d'un programme composé selon ses goûts, auprès d'un public désireux d'être convaincu, qui lui a manifesté par d'enthousiastes applaudissements l'admiration que nous lui avons vouée dès longtemps.

Mme Bureau-Berthelot, que nous n'avions pas eu encore le plaisir d'entendre au Havre, a interprété d'une voix charmante et très bien posée les six mélodies inscrites au programme, elle a donné particulièrement une interprétation excellente de *Nanny* de Chausson où sa voix sait se faire souple, délicate et précise à souhait, et dans l'admirable *Lied maritime* de d'Indy, dont elle évoqua excellemment la puissance et la tragique amertume.

Quant au quatuor Willaume-Feuillard-Macon-Morel, il nous a restitué avec une cohésion admirable, avec un fini parfait dans les tonalités, avec un sens tout à fait remarquable dans le soin des harmonies d'ensemble, le 1er *Quatuor* de Debussy, aujourd'hui presque classique. Les moindres valeurs de ce tableau impressionniste en furent savamment et exquisement rendues. Je ne pense pas qu'il soit possible de mettre mieux au point cet exquis chef-d'œuvre.

Avec le concours de Ricardo Vinès, MM. Willaume, Feuillard et Macon donnèrent comme digne conclusion à cette soirée d'art l'ardent et grave *Quatuor* de Chausson, témoignant par la maîtrise avec laquelle ils l'exprimèrent, non seulement d'une technique impeccable, mais d'une intelligence et d'une admiration qui furent pour les idées du Cercle de l'Art moderne les plus précieux auxiliaires.

Je ne sais si l'audacieux comité musical du Cercle s'attendait de la part du public à un aussi enthousiaste accueil. Il n'y avait assurément pas dans la salle, hier soir, que des partisans acharnés de l'école moderne française, mais ceux-là furent bien obligés de convenir, et leurs applaudissements l'attestèrent, que la musique moderne n'est pas l'indigeste fatras de notes dont parlent ceux qui s'enterrent volontairement dans des idées qu'ils partagent avec un trop grand nombre pour que ce ne soit plus que des fragments d'idées. Il n'y a certes pas trois villes en France où l'on aurait trouvé un groupement et assez d'ardeur pour risquer un programme aussi net, aussi dénué de concessions ; l'expérience d'hier soir console de bien des incompréhensions, en même temps qu'elle laisse le souvenir d'une manifestation de beauté forte et pure dont on ne peut que souhaiter le retour pour un plus grand nombre d'auditeurs encore. J. R.

M. Jean Aubry, qui fut avec M. Woolett l'organisateur de ce concert, donnera à Paris, le 22 décembre, à 5 heures, salle Lemoine, une conférence avec auditions sur *Paul Verlaine* et la musique contemporaine.



COURRIER DE LILLE

Concerts populaires.

Je vous avais déjà dit que l'orchestre des Concerts populaires était appelé, sous la direction de M. Cortot, à faire des prodiges. Je le répète volontiers aujourd'hui, car il en a déjà accompli un, en exécutant comme il l'a fait, le 25 novembre, la *Faust-Symphonie* de Liszt.

Le programme tout entier était du reste délicat et fort à la fois : d'abord l'ouverture du *Roi d'Ys* avec ses mélodies si suaves, si pures et de si bon goût. (Comme nous voici loin de la guimauve filandreuse et sucrée de l'*Ariane* de Massenet!) — Après ces élégances sentimentales, nous entendîmes la *Suite* en *si* mineur de J.-S. Bach pour quatuor à cordes et flûte solo, avec son noble style contrapointé, vigoureux et beau comme un temple grec où néanmoins des frises des chapiteaux finement sculptés enchantent le regard au milieu de l'imposante sévérité de la masse. Ici ce fut l'exquisité du jeu de M. Bouillard qui nous ravit dans les *Variations* et la *Badinerie*.

M. Plamondon vint ensuite, et dès la première note conquit l'auditoire ; avec sa voix du cristal le plus transparent, avec sa méthode du goût le plus sûr, il nous dit le *Repos de la sainte Famille* de Berlioz (et je ne sais personne qui chante mieux ce petit chef-d'œuvre), puis l'air du *Joseph* de Méhul : « Champs paternels. »

Vint alors le tour de la *Faust-Symphonie*.

Donner dès le second concert la *Faust-Symphonie* n'était pas sans hardiesse : c'était montrer dans son orchestre et dans son auditoire une belle confiance ; M. Cortot l'avait, il faut lui en être reconnaissant ; ce fut un coup de maître et un grand succès ; l'orchestre a prouvé qu'il suffisait de lui demander un travail sérieux et qu'il pouvait tout aborder. Je ne crois pas, en effet, qu'il existe d'œuvre d'exécution plus difficile que cette symphonie. Chez le quatuor surtout les attaques furent franches, incisives, les traits clairs et précis, les nuances très fines : et voilà pourquoi je disais que, sous la baguette de M. Cortot, l'orchestre des Concerts populaires ferait des prodiges! Nous avons beaucoup applaudi sa direction remarquable, la manière dont il a fouillé, disséqué ce chef-d'œuvre, le coloris intense qu'il lui a donné, la vie débordante qu'il a su mettre en relief d'une façon étonnante et magistrale.

L'œuvre se divise en trois parties : d'abord *Faust*, le début, nous montre le docteur abattu, soupirant, accablé... mais bientôt apparaît le thème des désirs inquiets et passionnés qui sera le leit-motiv du caractère de Faust... celui-ci songe et médite, et c'est le second thème que disent les bois, puis les violoncelles et basses, avec un calme mystérieux. Alors apparaît le thème d'amour (clarinette et cor ensemble, puis alto solo) ; le premier thème revient ensuite tumultueusement et éclate le motif héroïque exposé aux cuivres. — De ces éléments, développés avec une science profonde, Liszt a fait sa première partie, réemployant ces motifs, les modifiant dans leur rythme, dans leur structure, provoquant ainsi des impressions psychologiques toujours nouvelles.

Dans la 2e partie : *Gretchen*, deux thèmes nouveaux : celui qui personnifie Marguerite, d'une chasteté incomparable, que chante l'alto solo, puis quatre premiers violons divisés et une clarinette, semble dire la rêverie de la vierge, et le second thème, le doux amour de l'héroïne de Gœthe, est exposé et développé par le quatuor, puis par les bois ; peu à peu les motifs de la 1re partie reviennent mais mystiquement embrumés de langueur, et les violons disent le motif héroïque serti par les vaporeuses notes harmoniques de la harpe.

Toute cette 2e partie est adorable de suavité dans la mélodie, de trouvaille dans l'harmonie, de richesse dans l'instrumentation.

La 3e partie est vraiment étonnante, démoniaque : c'est *Méphistophélès*. Ici plus de thème nouveau. Liszt reprend les thèmes précédents, mais il les *diabolise;* il est impossible de dire la verve insensée, l'ironie âcre, de ces thèmes déchiquetés et devenus railleurs, sarcastiques, crépitants et contorsionnés comme si de sa fourche Satan les retournait sur son gril ! C'est une parodie traitée avec une invention de rythme, de coloris orchestral, qui en fait un chef-d'œuvre immortel ! cette partie se termine par un chœur d'hommes avec solo (M. Plamondon) invoquant, sur le thème de Marguerite, l'éternel féminin ! L'orchestre a été absolument à la hauteur de cette œuvre énorme. Félicitons-le ainsi que M. Cortot, qui fut en France un des initiateurs de Liszt et qui le premier nous donna à Paris cette *Faust-Symphonie*. Le concert se termina par le *Erntlied*, de Oskar Fried, qui ne fut guère compris, mais qui est d'une originalité intéressante très impressionniste !

— *Concerts Durant, société d'extension musicale et de décentralisation artistique.* — C'est sous ce titre que nous avions dernièrement un festival Schumann ! C'était la 1re audition de cette tournée Durant. L'orchestre est excellent et bien dans la main de son chef. C'est un orchestre belge qui avait compris Lille dans son voyage... et certes nous ne nous en plaignons pas.

Nous y avons applaudi la *Symphonie en ré mineur*, interprétée parfaitement, avec une compréhension très complète et un grand raffinement de nuances. M. Cortot nous l'avait donnée quinze jours auparavant, mais certes nous fûmes heureux de la réentendre à si peu d'intervalle ; nous entendîmes ensuite une sélection de *Manfred*, l'entr'acte, le ranz des vaches et l'apparition de la Fée des Alpes ; enfin l'ouverture de *la Fiancée de Messine* ; Arthur de Greef nous donna le *Concerto pour piano* (op. 54) et les arabesques qu'il rendit avec son jeu technique irréprochable et le charme exquis que nous lui savons. Quelle puissance et quelle caressante douceur !

Pablo Casals joua le *Concerto* pour violoncelle, puis l'*Adagio* (op. 70) et affola littéralement le public : ce fut un enthousiasme indescriptible dont M. Félicien Durant, le chef d'orchestre, eut sa part ; sa direction est très précise et calme ; il n'a pas une grande expansion, mais son orchestre est parfait et nous ne lui marchandons pas nos éloges. — Le but qu'il s'est assigné est noble ; il y réussira, nous en sommes persuadé, et ce nous est un plaisir de signaler son nom et son effort.

MARCEL POLLET.



COURRIER DU MANS.

Auditions classiques de musique de chambre.

La campagne 1906-07 des « Auditions classiques de musique de chambre ancienne et moderne » du Mans s'est ouverte le 5 décembre, par un concert qui a été une réelle expression d'art.

Le Quatuor Capet y a remporté les succès auxquels il est accoutumé ; il a joué les différentes parties du *XIIIe quatuor* de Mozart, entre autres le délicieux menuet, avec le sentiment parfait du charme et de l'intimité qui est la caractéristique de l'œuvre, et il a exécuté le *IXe* de Beethoven comme lui seul sait le faire ; il est impossible de mieux pénétrer la pensée du maître, et l'interprétation de l'*andante*, si particulièrement puissant, a été merveilleuse de clarté et de poésie. C'est de l'art véritable.

M. Plamondon a chanté avec le grand talent et la délicieuse voix qu'on lui connaît l'air du *Repos de la sainte Famille* de *l'Enfance du Christ* avec lequel il s'est depuis longtemps pour ainsi dire identifié, puis l'air de *Joseph* si gracieux et toujours jeune, enfin deux mélodies modernes de Chansarel, d'une facture et d'un charme très attrayants. M. Plamondon a été acclamé, et ce n'était que justice.

Mlle Andrée Phélip a chanté des morceaux d'Haydn et de Glück, des mélodies de Pierné et d'Alexandre Georges dans un excellent style et d'une jolie voix à laquelle il ne manque que de l'autorité.

Mlle Marguerite Phélip tenait le piano d'accompagnement avec un talent et une conscience dignes de tous éloges.

M. Louis Laloy avait bien voulu écrire pour ce concert une notice analytique qui a été fort goûtée du public.

Le comité annonce à ses abonnés pour la saison un festival *Fauré* dans lequel le maître donnera la réplique au quatuor Zimmer, et ensuite un concert avec le célèbre virtuose Raoul Pugno et la grande chanteuse danoise de lieder Mlle Povla Freich.

Voilà certes une soirée et un programme de saison qui font honneur au comité des « Auditions classiques *du Mans* ».



COURRIER DE MUNICH.

30 novembre.

Une circulaire *imprimée*, reçue au début de la saison, portait que, « vu les mesures de police prises contre l'incendie à l'Odéon, le comité des concerts de l'Académie s'était décidé à ne plus accorder les habituelles cartes de journalistes qu'à la grande presse locale ». Les mêmes mesures de police servent d'excuse analogue au colonel que l'on a donné pour successeur à M. E. de Possart, comme intendant des théâtres royaux, afin de rétablir la discipline et les finances de ces établissements,

Pour cette raison, je me tiens quitte de décerner des éloges, — qu'ils méritent d'ailleurs pleinement, — à ces Messieurs du Hoforchester, comme de parler des nouveautés de l'Opéra, et je me contenterai de signaler les œuvres qu'il m'aura semblé bon d'aller entendre. Je tiens néanmoins à déclarer que, malgré toutes les mesures prises (on a évacué des bancs, ouvert

des passages, etc.), le jour où le feu prendrait à l'Odéon, le public y grillerait comme des rats empétrolés dans une souricière avant de sortir du labyrinthe des pièces encombrées de vestiaires et du dédale des escaliers de bois (ceux de la galerie surtout) par lesquels on accède à la salle de concert.

Mottl a réalisé un vœu que j'exprimais, je crois, l'an passé : il a exhumé *la Bataille de Vittoria*, op. 91, de Beethoven, et j'en ai eu honte. On ne se figure pas l'enfantillage de ces appels de trompettes, de ce *Rule Britania* et de ce *Malborough s'en va-t-en guerre* qui se rapprochent, de cette continuelle tambourinade de mousqueterie, et ce n'est pas assez racheté par la *Sieges-symphonie* qui termine ; il fallait s'en rapporter au jugement de Beethoven. Mais quel jour cela ouvre sur la mentalité des Viennois de 1813 !... — En fait de nouveautés, une *Sérénade*, op. 6, de Jos. Suk, de jolie coloration et qui a le mérite de ne rappeler en rien celles de feu Dvorak, son beau-père. Une *Sérénade* encore, op. 95, de Max Reger, aussi limpide, facile même, parfois ravissante, que la *Sinfonietta* était touffue ; à noter l'emploi constant des cordes divisées en deux groupes, l'un avec et l'autre sans sourdine ; Mottl avait travaillé l'œuvre avec un soin visible et le succès fut spontané, complet. Pour l'ouverture de la saison, le jour de la Toussaint, c'était une *Messe* de **Bruckner**, la deuxième en date, mais qui porte le n° 3, en *fa* mineur. Mottl est admirablement l'homme à diriger de pareille musique : tout prend entre ses mains du poids, de l'ampleur, une majesté qui peut dans certains cas être lourde, mais dont s'accommode à merveille cette profession de foi profonde. Composée en 1868 pour se consoler de l'échec de la *Première symphonie,* la *Messe* de Bruckner est avant tout religieuse, pieuse ; après la *Messe* de F. Klose, après la *Missa solemnis* même, elle arrive jaillie du cœur, comme une oraison humble et fervente. Oh ! elle chante la gloire aussi, et pas rien que dans le *Gloria*, mais avec quels accents convaincus et persuasifs ! tandis que le *Sanctus*, le *Benedictus*, l'*Agnus*, respirent une joie douce, une charité ineffable. Bruckner exige beaucoup des voix, aussi les chœurs étaient admirablement stylés, et, des solistes, seuls le soprano et le ténor ont peut-être failli à leur tâche. L'intérêt que l'on porte aujourd'hui à Bruckner est tel que la *Messe* a dû être redonnée, à une soirée exclusivement réservée aux membres du Lehrergesangverein et du Lehrerinnen Singchor ; le public, admis à la seule répétition, l'a redemandée à son tour ; nous allons donc l'avoir une troisième fois, et c'est bien ainsi que l'on devrait toujours entendre la musique. Comment ! le chef d'orchestre, les musiciens, les gens de la partie, reprennent un ouvrage plusieurs fois, le travaillent par fragments, l'étudient à fond avant de pouvoir l'interpréter, et l'on exige encore de l'auditeur qu'il apprécie tant d'efforts sur une seule exécution ?.. Nous n'en sommes pourtant plus au temps où le prince Esterhazy demandait avec le dernier des mépris à Beethoven, à propos de sa première Messe : « Qu'avez-vous donc fait là ? »

La saison est si bien à Bruckner, — l'Allemagne a quasiment célébré ce 16 octobre passé le dixième anniversaire de la mort du compositeur, — que M. **George Schneevoigt** a inscrit deux de ses symphonies au programme de son hiver, et nous en a déjà servi une, la IIIe, *ré* mineur, celle dédiée à Wagner, la seule que Paris connaisse par une audition déjà ancienne chez Lamoureux. M. Schneevoigt n'a pas, que je sache, de goût très prononcé pour les poignantes effusions du vieux Bruckner ; ce mélange de force primitive et de naïvetés ensorcelantes ne le passionne pas ; ce qui ne l'empêche aucunement d'en chercher efficacement une interprétation qui fasse valoir les grandes lignes et bien ressortir les beautés de détail : celles-ci surchargent par endroits les premières ; mais quand c'est pour les enguir-

lander de mélodies aussi exquises que celles du trio dans le *Scherzo*, tout entier une dentelle légère, et plus encore celle, si inattendue, de la sorte d'air de ballèt du *finale*, on a beau être d'abord déconcerté, il n'y a qu'à se laisser enjôler. Une bourrasque sourde ramène la fanfare du thème fondamental de la première partie pour une *coda* éclatante et large où l'on sent déjà bien la poigne du « symphoniste de l'avenir ». — Au même concert une exécution abasourdissante du *Concerto* en *la* majeur de Liszt par Reisenauer, et le prélude nocturne et pâmé du second acte d'*Ingwelde* de Max Schillings.

Le suivant Kaimkonzert, consacré à Brahms (*Variations* sur le choral de saint Antoine de Haydn, *Concerto* et *IVe Symphonie*, dans le finale de laquelle Kretschmar n'avait pas soupçonné une passacaille), avait pour soliste le très virtuose Henry Marteau ; et le plus récent nous révélait le *Manfred* de Tchaïkowski, une de ses œuvres qu'il estimait le plus, riche en heureuses trouvailles d'orchestre, mais aussi en mélodies pathétiques d'une sentimentalité toujours la même et décidément bien vieillie, suivi du *Concerto* en *si bémol* mineur par Lamond, puis du légendaire *Visehrad* de Smetana, que l'on voudrait ne plus entendre hors de Prague s'il était là-bas exécuté comme l'a fait Schneevoigt ici.

La nouveauté sensationnelle de ce début de saison a été la *VIe Symphonie* de **Gustave Mahler**, sous la direction de l'auteur, au concert de bienfaisance de la Société austro-hongroise à Munich. Le directeur de l'Opéra de Vienne n'avait plus affronté le public munichois depuis la « Uraufführung » de sa IVe, à un concert Weingartner dont William Ritter a relaté les péripéties dans ses *Etudes d'art étranger*. Avec quelle curiosité surexcitée on l'attendait ! Une certaine critique n'avait-elle pas répandu sur la nouvelle œuvre, lors de la première audition à Essen ce 27 mai dernier, les bruits les plus étranges : Mahler introduisait le tonnerre dans la symphonie et s'amusait à traduire en musique les effroyables cataclysmes de San-Francisco et de Naples !... Aussi a-t-on bien ri de la palinodie qu'a dû chanter M. le Dr Rud Louis, critique attitré des *Münch. N. Nachrichten*. Cela vaut la peine d'en retenir ce passage : « L'opinion que j'exprimais après le festival d'Essen, que cette *VIe Symphonie* n'appartient pas aux œuvres les plus fortes de Mahler, qu'elle n'apporte surtout rien d'essentiellement neuf qui ne nous soit déjà connu par les précédentes symphonies, a été renforcée pour moi à chaque nouvelle audition. Toujours faut-il cependant affirmer que cette symphonie appartient aux œuvres qui supportent très bien d'être réentendues et même qui, à être davantage connues, gagnent plutôt qu'elles ne perdent. » J'aime cette belle franchise : les idées arrêtées sont une ankylose de l'esprit. Après Essen, « le grand succès extérieur que l'auteur avait remporté comme dirigeant ne devait, *bien entendu*, pas tromper sur la valeur de l'œuvre, l'une des plus faibles de Mahler ».

La vérité est que Mahler s'y affirme plus que jamais profondément musicien, d'une individualité plus tranchée, et maître de ses moyens comme nul encore, peut-être, ne l'a été. Et si cette individualité paraît étrange, vive Dieu ! il en est assez d'autres qui courent les chemins battus ! Cette querelle, vieille comme l'art et l'humanité, est ridicule à la fin : qui donc imposera des barrières au génie ? qui fixera les règles immuables ? Nous revoici au mot de Lesueur : « C'est de la musique comme il n'en faut pas faire ! » — Soyez tranquille, cher maître, on n'en fera pas beaucoup. Eh bien, si, on en a fait, plus encore que Berlioz ne pouvait le soupçonner, et on en fera encore, et Mahler lui-même apparaîtra à nos arrière-neveux ce que Gluck et Beethoven furent aux berlioziens, ce que Wagner nous est aujourd'hui. Gluck n'avait-il pas dit déjà : « Il n'est pas de règle que je n'aie cru devoir sacrifier à l'effet » ? et Beethoven : « Les bornes ne sont pas encore

posées qui crieront au talent et à la persévérance (pour Beethoven aussi le génie était une longue patience) : Jusqu'ici et pas plus loin » ? et Berlioz ne voulait-il pas (au moins quand il s'agissait de lui) la tradition vivace, progressive, audacieuse, au lieu que simiesque ? C'est exactement ce que Mahler a traduit, en quelque sorte à la Willy, par l'exclamation qu'on lui a tant reprochée : « Traditión ist Schlamperei ! » C'est qu'il se sent bien lui-même un échelon, un gradin, une des esplanades de cette Tradition qui ne s'embarrasse pas de règles, mais qui les forge, et les brise, et les transforme, et les renouvelle selon le temps et le milieu. Nous n'avons donc pas avancé d'un pas depuis la querelle des anciens et des modernes ou des classiques et des romantiques, alors qu'il serait si facile de se souvenir du mot de Grillparzer : « L'art ne se prouve pas par des raisons ; bon pour la science ! L'art comme la nature s'impose et persuade par son existence même. »

Cette *VIe Symphonie* (1) est du domaine de la musique pure. Point de soliste, point de chœur, point de programme. Si d'ailleurs pour ses premières œuvres Mahler a concédé la publication de commentaires explicatifs, ç'a été, comme Bruckner, par condescendance pour des amis timorés ; il s'est ressaisi et n'en veut plus rien savoir. La forme se maintient strictement classique : quatre parties, agrandies pas même autant que celles de Beethoven venant après Haydn. Le premier mouvement, avec une introduction de quatre mesures et la reprise de l'exposition, est bâti sur deux motifs, l'un héroïque à sauts d'octaves d'une ligne à la Bruckner sans en avoir jamais la force massive, et le second passionné, plus entraînant que tous ceux déjà entendus de Mahler ; c'est après la reprise, après la transition d'une si noble accalmie, dans le développement, que l'auteur introduit, au travers des plus magnifiques mélodies, les sonorités bizarres, les trilles ricaneurs, les petits frappements secs, qui nous avaient tant déroutés à la révélation de la IVe. C'est une sorte de développement par la taille à facettes, tout éblouissant de paillettes, de clinquant, et tout d'un coup cela s'évague, prend le large, gagne les hauteurs, la vue s'étend, on est en pleine nature. L'emploi que Malher a fait de la célesta Mustel et des clarines pour donner ces effets de grand air tient du prodige ; j'en redoutais le ridicule, — comme la fabrication de l'ozone dans le panorama projeté de Segantini, — mais c'est d'une discrétion telle qu'on est tout uniment transporté. L'allure générale de ce mouvement est, comme souvent chez le compositeur, celui d'une marche, d'une poussée : cet homme a un besoin impérieux d'aller de l'avant, de vous mener, de vous entraîner. Le finale, avec sa superposition de cors, de trompettes et de trombones, caspette et resplendit.

Après les effets de masses, un *andante moderato* d'une extrême douceur, sans un trouble, d'une poésie câline, avec encore le sentiment très vif de la nature, et une nuance de mélancolie populaire (chant de cor anglais) qui m'a rappelé les lointaines nostalgies de Dvorak dans sa symphonie du *Nouveau Monde*.

Le *scherzo*, malgré son rythme martelé et pesant, pétille de verve et d'entrain ; la poussée du premier mouvement est retrouvée, émoustillée de petites notes en coups de fouet, d'un certain cri de coq de hautbois et d'un trait montant de tous les bois, qui passera aux trompettes et reviendra dans le dernier mouvement, si particulier que d'aucuns l'ont pris pour le motif de fond de toute la symphonie, avec pour contraste une marche de sixtes des cuivres qui aboutit à une reptation fafnérienne de bass-tuba ; survient en trio une sorte de menuet, d'une grâce vieillotte, viennoise au

(1) C. F. Kahnt, éditeur à Leipzig.

possible, dont la mesure passe sans cesse du 4/8 au 3/8, du 3/8 au 3/4 et au 2/8. Le *scherzo* reprend et l'air du menuet, rappelé, va s'éteignant, tombant des flûtes aux clarinettes et au basson, jusqu'à trois dernières touches de timbale frappée à la baguette nue.

Le finale comprend à lui seul presque la moitié de la partition, avec une introduction complexe qui fournira le matériel de tout le développement ultérieur. Etabli sur deux motifs principaux, l'un rythmique, tantôt lent et bas et sombre, tantôt alerte et qui participera au thème de l'*allegro energico*, et un second à grands bonds d'octaves et de dixièmes avec de nouveau une carrure à la Bruckner, il s'enfle héroïque à la fois et pastoral jusqu'au grandiose. Là-dessus sont brodés des épisodes passionnés à longue haleine, et rapportés d'incomparables souvenirs de campagne, de haute montagne, des impressions religieuses que traduisent, en effets musicalement neufs, les accords brisés de celesta et de harpe, voilés de sautes trémolantes des cordes où se fondent, imperceptibles, les sons de clochettes et de bourdons lointains ; des appels de trompettes sont encore des éveils de nature, d'une bonhomie joviale, pas même exempte d'une pointe de vulgarité parfaitement bien en place. A retenir le choral grave, — un chœur de pèlerins, — des bois, cors et bass-tuba dans l'introduction et une péroraison méditative et lourde des quatre trombones. — Cette dernière partie contient des effets de force, et notamment un « schicksal-schlag » en point à la ligne de l'exposition, auprès desquels le reste de la partition s'écoule en douceur. Et cependant ce n'est pas la force qui caractérise Mahler : son tempérament nerveux, vif, volontaire, n'aboutit jamais aux ensembles colossaux du géant campagnard, qu'était Bruckner : le fouillis très individualiste, l'indépendance toujours distincte des voix, l'exaspération des éclats aigus et secs, la batterie la plus fournie, ne dépassent jamais chez lui une polyphonie mélodique très riche, puissante, d'une âpreté intense, mais pas étoffée, sans nombre. Tout au long de la partition règne un accord symbole : l'accord parfait clamé majeur, puis baissé au mineur, dont l'effet m'a semblé bien perdu au milieu de tout le reste et auquel je n'ai pas pu attacher grande importance. — Cette soirée du jeudi 8 novembre et les jours de répétitions précédents où il nous a été donné d'approcher un Mahler au front rayonnant, au regard de franchise et de bonté, demeureront parmi les souvenirs de mes plus profondes émotions musicales, de ces émotions faites de joie et d'effroi que provoque seul l'abord de quelqu'un ou l'aperception de quelque chose de très grand.

Le Maître devant repartir le soir même pour Vienne (comme nous l'évoquions pendant cette course de nuit en automobile !) il quitta le pupitre après les trois lieder de Mlle Tilly Kœnen et une interprétation détaillée de l'ouverture des *Maîtres chanteurs*. M. Stavenhagen reprit la baguette pour accompagner le concerto en *mi bémol* de Liszt par E. de Dohnanyi.

M. **Bernhard Stavenhagen** devait reprendre cette baguette pour donner, à la demande générale, une répétition de la *Symphonie* de Mahler, cette fois aux concerts symphoniques populaires, dont il est passé directeur comme il y a trois ans. L'exécution, quoique dans un mouvement un peu précipité, a été meilleure qu'avec Mahler même, l'orchestre s'étant remis de la fièvre et de l'appréhension du premier soir. — La fidélité de M. Stavenhagen au culte de son maître nous a valu une soirée Liszt : *Prométhée, le Psaume 137* et la *Dante Symphonie;* les autres, vrais concerts d'éducation populaire, comprenaient une fois Beethoven : *l'Héroïque* et le *Concerto* de violon très bien exécuté par le soliste de l'orchestre, M. E. Heyde, une autre fois des romantiques, Mendelssohn, Schubert : l'*Inachevée*, dont

franchement on devrait moins mésuser et abuser, et l'ouverture d'*Euryanthe*, tout aussi inévitable.

M. Stavenhagen fait un chef d'orchestre de tout repos, non dénué même de chaleur, mais il n'est l'artiste que nous admirons pleinement que devant son piano. Ses séances de musique de chambre avec M. Berber comptent parmi les plus courues de tout Munich. Pour leur première, ils avaient intercalé une sonate de Busoni entre celle *op. 162*, de Schubert et celle *op. 30, n° 3*, de Beethoven : autant Schubert déploie de grâce simple, s'épand en dentelures légères, en ritournelles badines, autant Beethoven a dès les premiers accords et dès la première phrase la netteté claire de celui qui sait ce qu'il veut dire, autant M. Busoni, le pianiste au record, a accumulé au long des quatre entiers morceaux de sa sonate (*mi* mineur, n° 2) tous les lieux communs éprouvés, depuis les accords lugubres du lamento initial jusqu'aux pizzicati sûrs et aux notes mourantes du finale, depuis le papotage des petits accords pressés dans le *scherzo* jusqu'aux dissonances garanties impressionnantes de l'*adagio ;* tout y a un air connu, et cela se dévide, prétentieux et court d'haleine, insignifiant et flatteur. La seconde soirée, plus cossue, réservait un beau succès à M. Berber dans une sonate de Bach et faisait de nouveau la part belle à M. Stavenhagen dans celle de Beethoven, *op. 30, n° 2*.

Les quatuors de Bruxelles, de Paris, de Prague, de Munich, rivalisent de virtuosité et de bon goût artistique ; ils font tour à tour salle comble. L'Association des instruments à vent mériterait que le public s'intéressât davantage à ses *Bläserabende*.

Parmi les solistes : Mme Lilli Lehman, moins heureuse cantatrice dans les cinq poèmes de Wagner que belle tragédienne dans l'air de *Donna Anna ;* Mlle Tilly Kœnen, à la voix chaude et ample, à la déclamation aisée, naturelle et si sympathique ; Mme Gertrud Fischer-Maretzki, accompagnée par M. Reger, remarquable dans *der Tod und das Madchen* de Schubert ; et Mlle Marie Henke qui sait faire un choix très sûr des œuvres les mieux appropriées au caractère de sa voix d'alto, tragique et visionnaire dans un fragment des *Euménides* de Schubert, gracieuse dans le *Musensohn* et le *Morgenlied*, sévère et simple dans les *Tiefe Schatten* de M. Ernest Böhe.

Au piano, une intéressante soirée de M. et de Mme Hermanns (deux pianos à quatre mains) : les *Variations* de Brahms sur un air de Haydn, une *Sonate* de Clémenti fort reposante et une *Sonate pathétique* de Liszt où les bras gracieux de Mme Hermanns eurent lourd à tempêter. Wolfgang Ruoff, un jeune homme à peine sorti de l'école Stavenhagen, qui s'attaque à des pièces dont ses doigts se rendent tout juste maîtres, mais qui se révèle poète délicieux dans les parties lentes, chantées, dans les *pianissimo*.

Ernst von Dohnanyi, déjà entendu au concert Mahler et que l'on aura la chance de réentendre prochainement, a des égaux sans doute mais point de rival parmi les pianistes actuels. Compositeur lui-même (sa *Symphonie en* ré *mineur* a fait le tour des concerts allemands pendant la saison 1902-3), il ne se contente pas des virtuosités apparentes ; il traduit le fond des œuvres sans éprouver le besoin d'affectations aucunes ; une simplicité pleine de naturel, une puissance et une impétuosité à la hongroise, une délicatesse de doigté vraiment hors pair. Programme presque trop *complet :* Bach, Beethoven, Schumann, Chopin et trois Liszt : une *Consolation* assez rare, *Saint François de Paule marchant sur les eaux* et *le Carnaval de Pesth*, sans compter les *bis*, dont une pièce de lui-même, d'un brio à affoler une foule déjà trépignante d'enthousiasme.

Enfin Mme Sigrid Sundgren-Schneevoigt, que nous n'avions plus eu le plaisir d'applaudir depuis les débuts de M. Schneevoigt au Kaimsaal,

quand elle daignait tenir sa partie aux séances populaires de musique de chambre ; elle s'est montrée toujours la même pianiste charmeuse, au jeu exquisement perlé et, sinon puissant, du moins très ferme. Elle nous a surpris par son choix de la *Chaconne* de Bach transcrite du violon pour piano par Busoni (un non-sens musical) ; en revanche, on lui a été reconnaissant des trois Sibelius, surtout du *Caprice* au thème martelé, presque télégraphié, dans le genre du début d'*Islamey* ; Chopin lui sied bien ; la sonate *op. 110* de Beethoven, quoique très étudiée, a trahi ses forces, encore qu'elle n'ait certes pas manqué de crânerie, même après Dohnanzi, dans ledit *Carnaval de Pesth, Rhapsodie n° 9*.

MARCEL MONTANDON.



CORRESPONDANCE

Paris, le 27 décembre 1906.

MONSIEUR,

M. de Marsay m'accuse : il faut donc me défendre; mais je serais désolé de recommencer la guerre de *Troyes* pour un si bref article où la musique n'intervient que comme intention.

Que les *mabinogion* soient postérieurs à Chrétien de Troyes, je n'y ai jamais contredit. Que des influences aient pu s'exercer dans un sens ou dans l'autre, je ne me crois pas la compétence nécessaire pour trancher la question, et cela n'intéresse pas les lecteurs du *Mercure*. — Le sujet de l'article incriminé est, non le rôle littéraire du poète champenois, mais la philosophie légendaire du *Parsifal* par rapport à l'œuvre de Wagner. M. de Marsay voudra bien croire qu'il n'est en philologie aucun argument qui réfléchisse la catégorie de l'absolu, même ceux de M. Fœrster.

Bref le *mabinogi* de Peredur me paraît reproduire, *à une époque postérieure à Chrétien, des données plus anciennes de la légende*. C'est dire que je ne tiens pas Chrétien pour l'auteur original, *s'il en est un*. (Cf. J. Loth, Burnouf, P. Hagen, Wechsler, etc.)

Et quant à apprécier son « poids historique », c'est un divertissement que je laisse à de plus habiles. Chrétien de Troyes me paraît simplement diffus et précieux; d'autres partagent cette manière de voir. — Après avoir étudié la plus grande partie de son œuvre et celle de ses contemporains, on en vient tout justement à penser, comme M. Bédier pour le *Tristan*, que ce qui subsiste de nos chefs-d'œuvre médiévaux n'est pas ce qui fut le meilleur. C'est pourquoi il paraîtra dangereux à beaucoup d'apprécier Chrétien par son influence extérieure : l'attrait qu'un Guarini ou un Marino exercèrent sur les esprits d'une époque ne nous trompe plus aujourd'hui.

Ce disant, je m'excuse de contredire M. de Marsay, l'assurant au surplus de me trouver toujours à son côté pour défendre notre nationalisme littéraire... Mais j'avoue que je préférerais qu'un musicien de génie fît aujourd'hui son profit de notre merveilleux passé lyrique. Ce sera la morale supérieure de notre discussion.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes distingués sentiments.

JACQUES REBOUL.

P. S. — Je ne connais le *Tristan* de Chrétien que comme une conjecture avantageuse de quelques-uns de ses amis modernes. — J'ai à m'excuser par contre d'avoir défini nos traditions légendaires comme

importées d'Asie. (M. Salomon Reinach hausserait les épaules!...) La doctrine actuelle est pour une origine *nordique* — des régions plus tard occupées par les Scandinaves. A l'époque des premiers balbutiements d'Yseult, une mer nous séparait sans doute des continents iraniens...

PUBLICATIONS RÉCENTES

Canteloube de Malaret : *Dans la montagne*, suite pour violon et piano. Paris, Édition mutuelle.

Albert Fuchs : *Les prix des instruments à archet.* Leipzig, C. Merseburg.

Dr Ingegneros : *Le langage musical et les troubles hystériques.* Paris, Alcan.

Paul le Flem : *Sonate* en *sol* mineur pour violon et piano. Paris, Édition mutuelle.

Maurice Ravel : *Introduction et allegro* pour harpe à pédales et petit orchestre. Paris, Durand et fils.

Julien Tiersot : *Notes d'ethnographie musicale.* Paris, Fischbacher.

Weingartner : *Conseils pour diriger les symphonies de Beethoven.* Leipzig, Breitkopf.

The Musiclovers Calendar, 2e volume, no 1. New-York, Breitkopf et Härtel ; Paris, E. Demets. (Voir le sommaire aux annonces.)



AVIS

La table des matières pour le 2e semestre de l'année 1906 sera distribuée avec notre prochaine livraison (15 janvier 1907).

L'échéance du 31 décembre étant la plus importante de l'année, nous prions ceux de MM. nos abonnés dont l'abonnement expire à cette date de vouloir bien se mettre en règle avec nous dans le plus bref délai possible.



Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

SIMONE ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤
poème champêtre ✤ ✤ ✤
par ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤
REMY DE GOURMONT

✤ ✤ ✤

Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT



Les Feuilles mortes







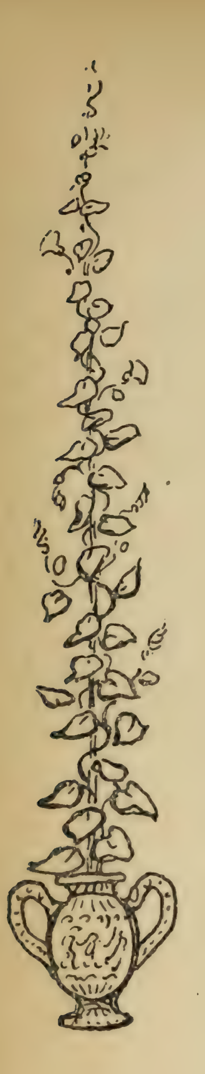
Les Feuilles mortes

Simone, allons au bois : les feuilles sont tombées ;
Elles recouvrent la mousse, les pierres et les sentiers.

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?

Elles ont des couleurs si douces, des tons si graves,
Elles sont sur la terre de si frêles épaves !

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?



Elles ont l'air si dolent à l'heure du crépuscule,
Elles crient si tendrement, quand le vent les bouscule !

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?

Quand le pied les écrase, elles pleurent comme des âmes,
Elles font un bruit d'ailes ou de robes de femme :

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?

Viens : nous serons un jour de pauvres feuilles mortes.
Viens : déjà la nuit tombe et le vent nous emporte.

Simone, aimes-tu le bruit des pas sur les feuilles mortes ?



SIMONE

poème champêtre

par

REMY DE GOURMONT

Dessins de Georges d'Espagnat



La Rivière





La Rivière

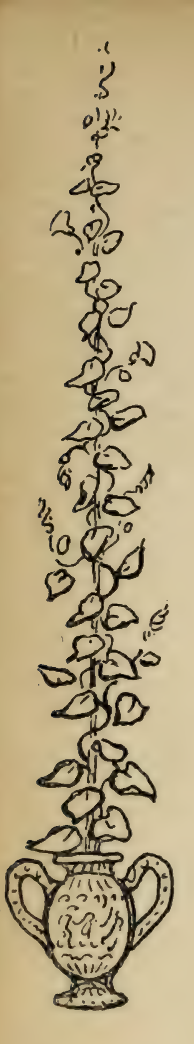


Simone, la rivière chante un air ingénu,
Viens, nous irons parmi les joncs et la ciguë ;
Il est midi : les hommes ont quitté leur charrue,
Et moi, je verrai dans l'eau claire ton pied nu.

La rivière est la mère des poissons et des fleurs,
Des arbres, des oiseaux, des parfums, des couleurs ;

Elle abreuve les oiseaux qui ont mangé leur grain
Et qui vont s'envoler pour un pays lointain ;

Elle abreuve les mouches bleues dont le ventre est vert
Et les araignées d'eau qui rament comme aux galères.



La rivière est la mère des poissons : elle leur donne
Des vermisseaux, de l'herbe, de l'air et de l'ozone ;

Elle leur donne l'amour ; elle leur donne les ailes
Pour suivre au bout du monde l'ombre de leurs femelles.

La rivière est la mère des fleurs, des arcs-en-ciel,
De tout ce qui est fait d'eau et d'un peu de soleil :

Elle nourrit le sainfoin et le foin, et les reines
Des prés qui ont l'odeur du miel, et les molènes

Qui ont des feuilles douces comme un duvet d'oiseaux ;
Elle nourrit le blé, le trèfle et les roseaux ;

Elle nourrit le chanvre ; elle nourrit le lin ;
Elle nourrit l'avoine, l'orge et le sarrazin ;

Elle nourrit le seigle, l'osier et les pommiers ;
Elle nourrit les saules et les grands peupliers.

La rivière est la mère des forêts : les beaux chênes
Ont puisé dans son lit l'eau pure de leurs veines.

La rivière féconde le ciel : quand la pluie tombe,
C'est la rivière qui monte au ciel et qui retombe ;

La rivière est une mère très puissante et très pure,
La rivière est la mère de toute la nature.

Simone, la rivière chante un air ingénu,
Viens, nous irons parmi les joncs et la ciguë ;
Il est midi : les hommes ont quitté leur charrue,
Et moi, je verrai dans l'eau claire ton pied nu.



SIMONE

poème champêtre

par

REMY DE GOURMONT

Dessins de GEORGES D'ESPAGNAT



Le Verger

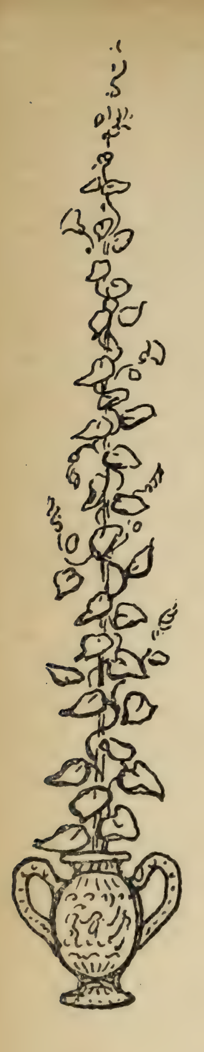






Le Verger

Simone, allons au verger
Avec un panier d'osier.
Nous dirons à nos pommiers,
En entrant dans le verger :
Voici la saison des pommes.
Allons au verger, Simone,
Allons au verger.



Les pommiers sont pleins de guêpes.
Car les pommes sont très mûres :
Il se fait un grand murmure
Autour du vieux doux-aux-vêpes.
Les pommiers sont pleins de pommes,
Allons au verger, Simone,
Allons au verger.

Nous cueillerons le calville.
Le pigeonnet et la reinette,
Et aussi des pommes à cidre
Dont la chair est un peu doucette.
Voici la saison des pommes,
Allons au verger. Simone,
Allons au verger.

Tu auras l'odeur des pommes
Sur ta robe et sur tes mains.
Et tes cheveux seront pleins
Du parfum doux de l'automne.
Les pommiers sont pleins de pommes.
Allons au verger, Simone,
Allons au verger.

Simone, tu seras mon verger
Et mon pommier de doux-aux-vêpes ;
Simone, écarte les guêpes
De ton cœur et de mon verger.
Voici la saison des guêpes,
Allons au verger, Simone,
Allons au verger.



SIMONE ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦
poème champêtre ❦ ❦ ❦
par ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦
REMY DE GOURMONT

❦ ❦ ❦

Dessins de GEORGES D'ESPAGNAT

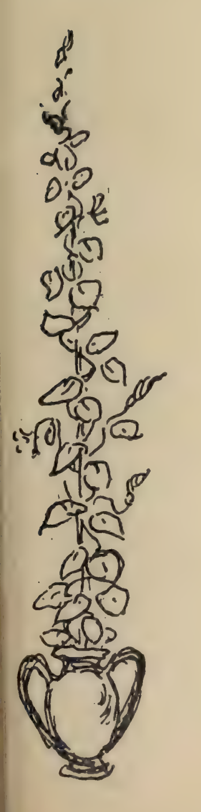


Le Jardin

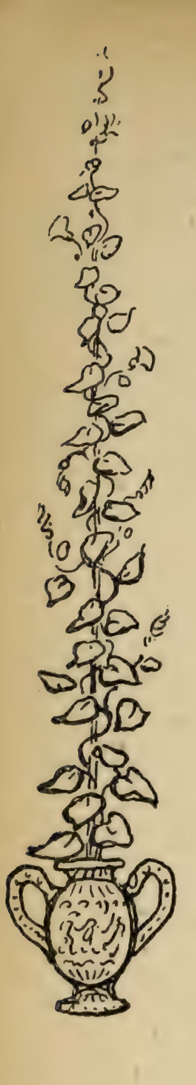




Le Jardin



SIMONE, le jardin du mois d'août
Est parfumé, riche et doux :
Il a des radis et des raves,
Des aubergines et des betteraves,
Et, parmi les pâles salades,
Des bourraches pour les malades ;
Plus loin, c'est le peuple des choux,
Notre jardin est riche et doux.



Les pois grimpent le long des rames ;
Les rames ressemblent à des jeunes femmes
En robes vertes fleuries de rouge.
Voici les fèves, voici les courges
Qui reviennent de Jérusalem.
L'oignon a poussé tout d'un coup
Et s'est orné d'un diadème,
Notre jardin est riche et doux.

Les asperges tout en dentelles
Mûrissent leurs graines de corail ;
Les capucines, vierges fidèles,
Ont fait de leur treille un vitrail,
Et, nonchalantes, les citrouilles
Au bon soleil gonflent leurs joues ;
On sent le thym et le fenouil,
Notre jardin est riche et doux.



SIMONE
poème champêtre
par
REMY DE GOURMONT

Dessins de Georges d'Espagnat



Le Moulin



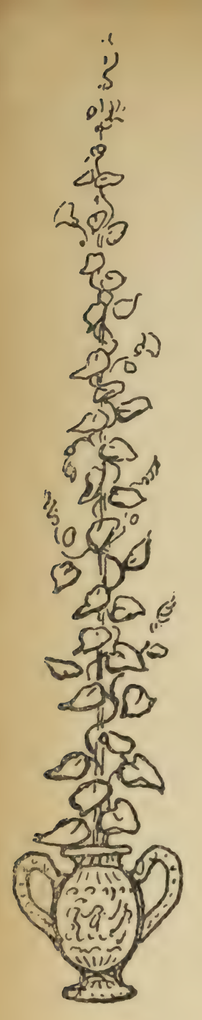


Le Moulin



SIMONE, le moulin est très ancien ; ses roues,
Toutes vertes de mousse, tournent au fond d'un grand trou :
On a peur, les roues passent, les roues tournent
Comme pour un supplice éternel.

Les murs tremblent, on a l'air d'être sur un bateau
A vapeur, au milieu de la nuit et de l'eau :
On a peur, les roues passent, les roues tournent
Comme pour un supplice éternel.



Il fait noir; on entend pleurer les lourdes meules
Qui sont plus douces et plus vieilles que des aïeules :
On a peur, les roues passent, les roues tournent
Comme pour un supplice éternel.

Les meules sont des aïeules si vieilles et si douces
Qu'un enfant les arrête et qu'un peu d'eau les pousse ;
On a peur, les roues passent, les roues tournent
Comme pour un supplice éternel.

Elles écrasent le blé des riches et des pauvres,
Elles écrasent le seigle aussi, l'orge et l'épautre :
On a peur, les roues passent, les roues tournent
Comme pour un supplice éternel.

Elles sont aussi bonnes que les plus grands apôtres,
Elles font le pain qui nous bénit et qui nous sauve :
On a peur, les roues passent, les roues tournent
Comme pour un supplice éternel.

Elles nourrissent les hommes et les animaux doux,
Ceux qui aiment notre main et qui meurent pour nous :
On a peur, les roues passent, les roues tournent
Comme pour un supplice éternel.

Elles vont, elles pleurent, elles tournent, elles grondent
Depuis toujours, depuis le commencement du monde :
On a peur, les roues passent, les roues tournent
Comme pour un supplice éternel.

Simone, le moulin est très ancien : ses roues,
Toutes vertes de mousse, tournent au fond d'un grand trou.



SIMONE ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦
poème champêtre ❦ ❦ ❦
par ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦
REMY DE GOURMONT

❦ ❦ ❦

Dessins de Georges d'Espagnat



L'Eglise





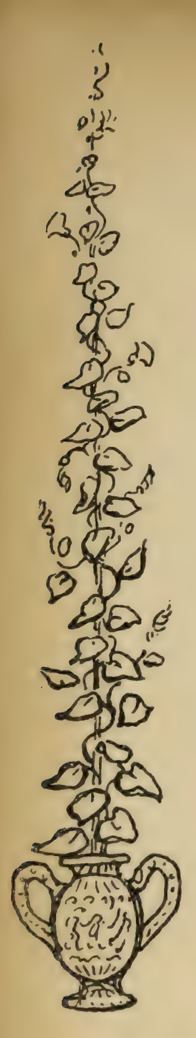


L'Église

SIMONE, je veux bien. Les bruits du soir
Sont doux comme un cantique chanté par des enfants ;
L'église obscure ressemble à un vieux manoir ;
Les roses ont une odeur grave d'amour et d'encens.

Je veux bien, nous irons lentement et bien sages,
Salués par les gens qui reviennent des foins :
J'ouvrirai la barrière d'avance à ton passage,
Et le chien nous suivra longtemps d'un œil chagrin.

Pendant que tu prieras, je songerai aux hommes
Qui ont bâti ces murailles, le clocher, la tour,
La lourde nef pareille à une bête de somme
Chargée du poids de nos péchés de tous les jours ;



Aux hommes qui ont taillé les pierres du portail
Et qui ont mis sous le porche un grand bénitier ;
Aux hommes qui ont peint des rois sur le vitrail
Et un petit enfant qui dort chez un fermier.

Je songerai aux hommes qui ont forgé la croix,
Le coq, les gonds et les ferrures de la porte ;
A ceux qui ont sculpté la belle sainte en bois
Qui est représentée les mains jointes et morte.

Je songerai à ceux qui ont fondu le bronze
Des cloches où l'on jetait un petit anneau d'or,
A ceux qui ont creusé, en l'an mil deux cent onze,
Le caveau où repose saint Roch, comme un trésor ;

A ceux qui ont tissé la tunique de lin
Pendue sous un rideau à gauche de l'autel ;
A ceux qui ont chanté au livre du lutrin ;
A ceux qui ont doré les fermoirs du missel.

Je songerai aux mains qui ont touché l'hostie,
Aux mains qui ont béni et qui ont baptisé ;
Je songerai aux bagues, aux cierges, aux agonies ;
Je songerai aux yeux des femmes qui ont pleuré.

Je songerai aussi aux morts du cimetière,
A ceux qui ne sont plus que de l'herbe et des fleurs,
A ceux dont les noms se lisent encore sur les pierres,
A la croix qui les garde jusqu'à la dernière heure.

Quand nous reviendrons, Simone, il fera nuit close ;
Nous aurons l'air de fantômes sous les sapins,
Nous penserons à Dieu, à nous, à bien des choses,
Au chien qui nous attend, aux roses du jardin.



The Musiclovers Calendar

Volume II | DECEMBRE MCMVI | Numero I

TABLE DES MATIÈRES

Publié sous les auspices de l'École de Musique de l'Université de l'Illinois

NEW-YORK : Breitkopf et Härtel, 11 East, 16th Street

PARIS : E. Demets, 2, rue de Louvois (IIe)

Prix : 2 fr. 50

**

Le Mercure Musical

2, rue de Louvois, 2, PARIS (IIe)

Directeurs : Louis LALOY et Jean MARNOLD

Principaux Collaborateurs :

Pierre AUBRY, René d'AVRIL, Charles BORDES, Raymond BOUYER, Michel BRENET, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René DE CASTÉRA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNÉLIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Edmond FLEG, Amédée GASTOUÉ, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy DE GOURMONT, Paul GROSFILS, E. BURLINGHAM-HILL, Vincent D'INDY, le R. P. KOMITAS, Gaston KNOSP, Pierre LALO, Fr. DE LACERDA, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LÉANDRE, Gustave LYON, C. DE MALARET, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande DE POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Jacques REBOUL, Odilon REDON, DU ROBEC, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Martial TENEO, Joseph TRILLAT, Paul VARTON, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR, Colette WILLY.

REVUE DU MOIS :

Moyen âge : Pierre AUBRY.
Renaissance : Henry EXPERT.
XVIIe et XVIIIe siècle : Lionel DE LA LAURENCIE.
Folk-lore : Pierre AUBRY.
Science et théorie musicales : Jean MARNOLD.
Allemagne : Romain ROLLAND.
Angleterre : X.-Marcel BOULESTIN.
Bavière : M. MONTANDON.
Belgique : Paul GROSFILS.
Bohême : William RITTER.
Espagne et Portugal : Fr. DE LACERDA.
États-Unis d'Amérique : Arthur FARWELL.
Italie : Romain ROLLAND.
Norwège et Danemark : Magnus SYNNESTVEDT.
Russie : A. NOUROK.
Suède : André PIRRO.
Suisse : E. ANSERMET.
Orient : Pierre AUBRY.

DÉPOSITAIRES DU « MERCURE MUSICAL »

PARIS

FLAMMARION et VAILLANT :
Galeries de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra
20, rue des Mathurins.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
REY, 8, boulevard des Italiens.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE 70, 10, boulevard Saint-Denis.
— 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
— 296, 18, boulevard Poissonnière.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galeries du Commerce.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP-LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard Dubouchage
Nîmes : THIBAUD.
Reims : MENNESSON, 10, rue Carnot.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

ÉTRANGER.

Anvers : O. FORST, 69, place de Mier.
Bruxelles : SPINEUX, 62, Montagne-de-la Cour.
Gênes : RICCI et Cie, 43, Galeries Mazzini.
Madrid : FERNANDO FE, 2, Carrera de San-Jeronimo.
Strasbourg : WOLF, 24, rue de la Mésange.
Stuttgart : O. EISELE, 26, Bapserwaldstrasse.





